



UNIVERSITETET I AGDER

## Berørt og beveget

En studie av hypertekstuelle koblinger mellom populærmusikk og Tore Renbergs roman *Vi ses i morgen*

**Hilde Heggdal**

**Veileder**

Bjarne Markussen

*Masteroppgaven er gjennomført som ledd i utdanningen ved Universitetet i Agder og er godkjent som del av denne utdanningen. Denne godkjenningen innebærer ikke at universitetet inntestår for de metoder som er anvendt og de konklusjoner som er trukket.*

Universitetet i Agder, 2015  
Fakultet for humaniora og pedagogikk  
Institutt for nordisk og mediefag

Hilde Heggdal

# *Berørt og beveget*

En studie av hypertekstuelle koblinger mellom  
populærmusikk og Tore Renbergs roman

*Vi ses i morgen*



 UNIVERSITETET I AGDER

Masteroppgave i nordisk litteratur

Våren 2015

## INNHold

<b>Forord</b>	5
<b>Kap. 1. Bakgrunn for oppgaven</b>	6
1.1 Begrunnelse for valg av tema	
1.2 Problemstilling	7
1.3 Avgrensing og oppbygging av oppgaven	8
1.4 Persongalleri og handling i <i>Vi ses i morgen</i> av Tore Renberg	10
<b>Kap. 2. Teoretiske innfallsvinkler og begreper, og deres relevans for romananalysen</b>	15
2.1 Gerard Genettes teori om hypertekstualitet	16
2.1.1 Hypertekstualitet som en av flere former for transtekstualitet	17
2.1.2 Seriøs transformasjon	19
2.1.3 Parodi	21
2.1.4 Patisj og mimotekst	22
2.1.5 Amplifikasjon	23
2.1.6 Proksimering	
2.1.7 Koblinger mellom romanen og episk, dramatisk og filmatisk uttrykk	24
2.2 Noen begrepsavklaringer	28
2.2.1 Polyfoni	
2.2.2 Intertekstualitet	30
2.2.3 Litterær diskurs	31
2.3 Even Ruuds teori om musikk og identitet	33
2.3.1 «Guilty pleasures»	36
2.3.2 Musikk som kulturelt tegn, og et uttrykk for verdimessige brytninger	37
2.3.3 Det personlige rom, følelsesbevissthet og følelsesuttrykk	38
2.3.4 Det sosiale rom	39
2.3.5 Tidens og stedets rom	42
2.3.6 Det transpersonlige rom	43
2.3.7 Musikk som metafor for identitet	45
2.4 Særtrekk ved heavy metal- musikk, sjangre og subkulturer	

2.4.1 Sjangerdefinisjoner og deres representasjon i romanen	46
2.4.2 Subkulturer knyttet til heavy metal og norsk svartmetall	49
2.4.3 Typiske tema og metaforer	50
<b>Kap.3. Litterær diskurs og posisjonering av romanen</b>	<b>52</b>
3.1 Romanens formelle struktur og underliggende tankestrukturer	
3.1.1 Et kor av stemmer i en multimodal virkelighet	55
3.1.2 Troverdighet og språk	56
3.1.3 Grotesk realisme og dramatisk ironi	58
3.2 Offisiell singel og musikkvideo, en analyse	59
3.2.1 Lanseringen av singelen	60
3.2.2 Lyrics sett i sammenheng med romanteksten	61
3.2.3 Musikkvideoens filmatiske og musikalske uttrykk	65
<b>Kap.4. Fire analyser av populærmusikalske aspekter i romanen</b>	<b>71</b>
4.1 Hjerter og smerte. Sandra og Daniel William – Nick Cave: «Get ready for love»	
4.1.1 Et musikalsk budskap om kjærlighet, underkastelse og lovprisning	
4.1.2 Sandra og Daniel	73
4.1.3 Patriarkalsk femininitet og maskulin drift	75
4.1.4 Daniels «sanne» tekst	77
4.1.5 Musikalsk og følelsesmessig ambivalens	79
4.1.6 Leseren i det transpersonlige rom	
4.2 På avgrunnens rand. Pål - Dio: «Holy Diver»	80
4.2.1 Pål forstått i lys av sangteksten, og sett i relasjon til andre romanfigurer og til leseren	81
4.2.2 Musikalsk uttrykk	88
4.2.3 Minimal parodi, sangteksten plassert i nye sammenhenger	89
4.3 Prøver å finne meg sjæl. Tiril - Evanescence: «My Immortal»	92
4.3.1 Identitetsdannelse hos ungdom, autentisitet og utprøving av Identitetsutkast	93
4.3.2 Det musikalske uttrykket	96
4.3.3 Populærmusikken som forelegg for Tirils kjønnsidentitet	

4.3.4 Det transpersonlige rom – alt kommer for en dag	99
4.4 «Revolusjonens røst», Rudi - Coldplay: «Viva la Vida»	101
4.4.1 Sangtittel, platecover og tekstlig uttrykk	102
4.4.2 «Guilty pleasures» og følelsesmessig ambivalens	105
<b>Oppsummering og konklusjon</b>	113
<b>Litteraturliste og kildehenvisninger</b>	115
<b>Nettlenker</b>	116

## FORORD

Romanfiguren Pål i Tore Renbergs bok *Vi ses i morgen*, opplever at musikken «snakker om han», setter ord på en situasjon og en livsopplevelse han hele tiden prøver å fortrenge og ikke vil vedkjenne seg. Mange av oss opplever vel også fra tid til annen å bli personlig truffet av ordene i en tilfeldig sang på radioens morgensending, eller plutselig å bli kastet tilbake til en stemning eller en situasjon vi ubevisst forbinder med musikken. Slike opplevelser kan ha både en oppløftende og en smertefull karakter, alt etter hva det er som blir aktivert av refleksjon og minnemateriale.

Når man som jeg systematisk går inn og undersøker populærmusikalske uttrykk som hypotekst for en roman, risikerer man å være mer enn alminnelig utsatt for slike emosjonelle fulltreffere. Man forholder seg tross alt over tid aktivt til et utvalg av musikalsk materiale der allmennmenneskelige erfaringer og livsvilkår, i sin essens kokt ned til sammenhengen mellom kjærlighet og smerte, liv og død, kommer til uttrykk. Dette befordre en medopplevelse med romanfigurene, men også en personlig refleksjon som vil være unik for den enkelte leser – kanskje blir vi berørt og beveget, akkurat slik forfatteren har ønsket? Bevegelsen behøver ikke å begrense seg til det emosjonelle området, men er også betegnende for hvordan intellektet stimuleres og tilføres nye dimensjoner.

Jeg arbeider ut fra en forestilling om at man ved å ta hypertekstualiteten på alvor og gå til «kildene», vil oppleve at den sentrale tematikken i romanen utkrystalliserer seg, og slik forsterkes både det litterære uttrykket og inntrykket. Genette bruker det retoriske begrepet *amplification*, og kobler dette til forsterkning av litterære virkemidler. Dette uttrykket kan imidlertid lett assosieres med det engelske ordet for forsterker, *amplifier* – en selvfølge i formidlingen av all rockemusikk. Renbergs tekst «låner» musikken som et følelsenes språk, og posisjonerer seg ubeskjeden på sidelinjen av det mange vil assosiere med «høyverdig» litteratur. For å benytte Renbergs egen metafor, er vi invitert «på fest hos litteraturen», og det går til tider temmelig vilt for seg.

# KAPITTEL 1

## BAKGRUNN FOR OPPGAVEN

Temaet for denne oppgaven er samspillet mellom romansjangeren og populærmusikken, og hvilke muligheter for opplevelse og forståelse som åpner seg når man som leser tar denne formen for intertekstualitet på alvor. Jeg analyserer Tore Renbergs roman *Vi ses i morgen*, første bind i det forfatteren selv kaller «Teksas-serien».<sup>1</sup> «Jeg er ute etter bevegelse og emosjon, både hos meg selv og leseren», forklarte Renberg til nrk.no i forkant av utgivelsen. Populærmusikken som er innlemmet i verket, kan være en viktig kilde til å oppnå akkurat dette.

### 1.1 Begrunnelse for valg av tema

Tore Renberg er en av de forfatterne jeg har hatt størst glede av å stifte bekjentskap med i løpet av det siste tiåret, ikke minst gjennom hans romanfigur Jarle Klepp. I til sammen fem romaner med ganske ulik tilnærming, fra det dypt bevegende psykologiske portrett til ellevill humor og drøy hyperbol, levendegjøres romanfiguren i høy grad. Jarle fremstår som en mangefasettert personlighet, og låner mange trekk fra sin opphavsmann.<sup>2</sup> Før utgivelsen av *Vi ses i morgen*, som høsten 2013 kom ut på forlaget Oktober, proklamerte Renberg imidlertid et fullstendig brudd med den selvbiografiske bølgen i norsk samtidslitteratur, og dermed også med romanfiguren Jarle. En slik programmerklæring vekket selvfølgelig nysgjerrigheten, og den ble ytterligere forsterket da Renberg umiddelbart i forkant av utgivelsen, publiserte singelen til boka (!) - et påfunn som ifølge ham selv var helt spontant. Forfatterens gode venn, Janove Ottesen fra Kaizers Orchestra sto for melodi og fremføring, og vi kunne møte dem begge på «Lindmo» i beste sendetid på lørdagskvelden. Nå lever singelen sitt eget liv på nettet som en del av en populærkultur det kan diskuteres om selve boka er en del av. Populærmusikken har imidlertid en sentral plass også i selve romanen, i enda større grad enn tidligere i Renbergs forfatterskap, og det kan se ut til at han benytter seg av dette både som et karakteriserende aspekt i persontegningene, et ledd i dialogen mellom romanfigurene, og som et dialogisk aspekt mellom teksten, leseren og samtiden. Det blir derfor helt sentralt i oppgaven min å undersøke musikkens rolle i det flerstemte

---

<sup>1</sup> Andre bind i serien, *Angrep fra alle kanter*, ble utgitt på Forlaget Oktober høsten 2014.

<sup>2</sup> Oppvekst i Stavanger, vanskelig relasjon til alkoholisert far, litteraturvitenskaplige studier i Bergen, etc.

uttrykket i og rundt verket. Selv om kobling av tekst og musikk langt fra er et nytt og ukjent fenomen, mener jeg at det kan åpne seg muligheter til å finne nye nøkler til forståelsen av dette samspillet i en moderne og multimodal kontekst.

Da jeg begynte å lese, var det påfallende hvor mange kapitteloverskrifter, sitater og brokker av dialog mellom romanfigurene som var knyttet til moderne medier, internett, film og populærmusikk. Slik dukket ideen opp om at *polyfonien*, et begrep som stammer fra Bakhtin, kommer til uttrykk på en ny måte i en ny tid. Musikk betyr generelt mye for meg, men populærmusikk fra 1980 – 2012 har jeg knapt noe personlig forhold til. Det ante meg derfor at et nærmere studium av romanens koblinger til nettopp denne musikken, ville kunne åpne for økt opplevelse og forståelse av verket. Et slikt potensial kunne jeg ikke la være ubenyttet.

## 1.2 Problemstilling

Det mest sentrale i mitt arbeid med Tore Renbergs roman *Vi ses i morgen*, vil være å undersøke hvilken funksjon referansene til populærmusikk har i verket. Hvordan forsterkes og tydeliggjøres tematikken gjennom slike referanser, og hvordan fungerer de som strukturelle elementer i romanen? På hvilken måte bidrar de musikalske referansene til personkarakteristikken, til å beskrive den enkeltes indre, og til å tydeliggjøre relasjoner mellom personer i fiksjonsuniverset? Jeg vil videre prøve å begrunne at romanen gjennom samspillet med musikalske uttrykk, tilføres et potensial for økt emosjonell intensitet og refleksjon i leseopplevelsen.

Lesningen av romanen foregår i en samtidskontekst der musikk, sangtekster og musikkvideoer er tilgjengelige på nettsteder som Spotify og You Tube. Man har altså direkte tilgang til et omfattende materiale som gjør det mulig å undersøke hvordan musikken inngår i transtekstuelle forbindelser med romanen. Metalmusikken er en sjanger som har en sentral plass i Renbergs roman, og jeg vil derfor legge vekt på denne musikksjangerens strukturelle og tematiske betydning for verket.

For å skape en ramme rundt den litterære analysen, vil jeg også se på den måten Renberg lanserer sin versjon av den realistiske romanen i det moderne mediesamfunnet, men uten å la dette bli et hovedfokus i oppgaven. Samarbeidet med Janove Ottesen i nå oppløste Kaizers Orchestra» er sentralt, og i denne sammenhengen vil jeg særlig fokusere på singelen som



kom i forkant av bokutgivelsen. Hvilken effekt kan lanseringen av en slik «boksingel» ha for leseropplevelsen?

### 1.3 Avgrensning og oppbygging av oppgaven

Det er langt flere interessante aspekter enn det musikalske knyttet til en intertekstuell orientert analyse av *Vi ses i morgen*. For eksempel er både horrorfilm og nettspill fenomener som er innlemmet i romanen på måter som bidrar vesentlig til det hypertextuelle uttrykket. Virkemidler som humor, hyperbol og språklige overskridelser er også helt sentrale elementer i teksten, og ville egnet seg godt å analysere, f.eks. i lys av Bakhtins teori om det karnevalistiske.

Når jeg likevel først og fremst velger å rette oppmerksomheten mot det musikalske, er det fordi jeg anser dette for å være det mest interessante meningsbærende tangeringspunktet med populærkulturen, og dermed posisjoneringen av romanen i samtiden. Renberg makter å innlemme mange aspekter ved det moderne samfunnet i sin roman, og han spiller på mange modaliteter. Det er viktig for meg at oppgaven ikke får et preg av «flimmer» og fragmentering, men kan gi et karest mulig innblikk i ett vesentlig felt. Jeg vil derfor begrense temaet på denne måten.

Oppgaven har tre hoveddeler: teoribakgrunn, romanen i en diskursiv sammenheng, og litterære analyser basert på de hypertextuelle koblingene mellom romantekst og musikalske uttrykk. I teoridelen er mitt utgangspunkt Gerard Genettes tanker om hypertextualitet som litterært fenomen, eksemplifisert med utdrag fra Renbergs roman. Det vil fremgå hvordan Genette i sitt verk innlemmer, videreutvikler og omdefinierer begreper fra andre teoretikere, og jeg har derfor funnet det nødvendig å ta med en kortfattet avklaring av noen helt sentrale begreper. Ved å bruke Even Ruuds verk om musikk og identitet som mitt andre teoretiske utgangspunkt, ønsker jeg å oppnå en mer konkret tilnærming til det musikalske materialet. Også her blir teorien belyst gjennom teksteksempler. Avslutningsvis vil jeg gjøre rede for noen hovedtrekk ved heavy metal-musikk, og peke på hvilken betydning denne musiksjangeren og dens kulturelle uttrykk har for romanen.

Når jeg i oppgavens andre del skal se på romanen i en diskursiv sammenheng, begynner jeg med en gjennomgang av hvordan verket er strukturert. Denne strukturen synes å ha tilgjengelighet og klarhet som bevisst siktemål. Jeg fortsetter med en analyse av singelen og musikkvideoen som ble lansert i forkant av romanen, og drøfter hvordan en slik lansering posisjonerer *Vi ses i morgen* i en populærkulturell diskurs.

Den siste delen av oppgaven består av fire litterære analyser der et musikk eksempel ses i sammenheng med en eller flere romanfigurer, deres indre liv, livssituasjon, sentrale hendelser og sosiale relasjoner. I tillegg vil jeg vise hvordan sentral tematikk i romanen også speiles i musikken.

Oppgavens tre deler må oppfattes som en helhet, der romanteksten i så stor grad som mulig blir styrende for innfallsvinkel til og vektlegging av stoffet. Henvisningene til romanen blir derfor forholdsvis tallrike, og jeg har valgt fotnoter som referansesystem for å skape best mulig oversikt. Spotify er kilde for alle musikk eksemplene, og øvrige lenker til sangtekster og musikkvideoer er samlet i et vedlegg sist i oppgaven. Bruken av tekst- og musikk eksempler begrunner en kort gjennomgang av persongalleri og handling som en bakgrunn for oppgaven.

Så vidt jeg kan bringe på det rene, er det skrevet to masteroppgaver tidligere med tema fra Renbergs forfatterskap. Den ene undersøker ungdommers lesning av *Mannen som elsket Yngve*, og den andre tar for seg sentimentalitetsbegrepet i *Charlotte Isabel Hansen* og i anmeldelser av denne romanen.<sup>3</sup> Det foreligger ellers en rekke artikler rundt Renbergs forfatterskap, særlig med fokus på familierelasjoner og rusmisbruk. Mer beslektet med mitt arbeid, er nok Andreas Titlestads masteroppgave fra 2006: *Litteratur - yeah, yeah!: om populærmusikkens plass og funksjon i norske skjønnlitterære prosatekster*.<sup>4</sup> Titlestad har likevel en mer generell tilnærming til fenomenet når han kategoriserer bruken av populærmusikalske referanser i et utvalg representative litterære verk. Han bruker bl.a. Renbergs roman *Mannen som elsket Yngve* (2003) som et eksempel på hvordan «lån» fra poptekster benyttes i form av titler, epigrafer og sitater.<sup>5</sup> Jeg har ikke funnet andre eksempler på multimodale analyser av romaner som retter seg spesifikt mot samspillet med

---

<sup>3</sup> Åse Marte Olsen, 2007 og Inger Beate Haga, 2011.

<sup>4</sup> Se nettlénke bak i oppgaven.

<sup>5</sup> Denne kategorien tilsvarer en snever definisjon av intertekstualitet slik Genette foreslår, jf. kap. 2.2.2.

populærmusikk, og siden *Vi ses i morgen* i tillegg er en såpass ny utgivelse, ligger det til rette for at denne oppgaven kan få en ny og forhåpentligvis interessant innfallsvinkel.

#### 1.4 Persongalleri og handling i *Vi ses i morgen* av Tore Renberg

For å kunne formidle potensialet for en forøket leseopplevelse som åpner seg i forbindelse med den musikalske intertekstualiteten i verket, er det nødvendig å gi en kort karakteristikk av de enkelte figurene i persongalleriet og beskrive deres situasjon som et utgangspunkt for handlingsgangen i denne kollektivromanen. Et utfyllende handlingsreferat ville i denne sammenhengen føre altfor langt, men kjennskap til den enkeltes bakgrunn og situasjon vil være nødvendig for leseren å ha i bakhånd når vi i det følgende går inn i teoridrøftinger og analyser basert på nærlesninger av romanteksten.

Alenefaren **Pål** er en snill og ganske usikker mann som snart skal fylle førti år. Siden hans driftige kone forlot ham til fordel for en juristkarriere innen oljesektoren sammen med en fremgangsrik ny mann fra Bergen, har han tatt seg av døtrene Malene og Tiril og skjøttet sin jobb som kommunebyråkrat. En legendarisk hendelse i hans liv som han ofte har omtalt for døtrene, er at han i ungdommen så Iron Maiden live i hjembyen. Identiteten som «Maiden-mann» er nå mer å regne som en frynsete livsløgn, og han orker ikke lenger å forholde seg til hverken musikk eller andre medier, fordi han opplever at «alt snakker om ham».<sup>6</sup> Han har kommet opp i en desperat situasjon fordi han har satt seg i milliongjeld gjennom nettpoker, en hemmelig last han dyrker i kjelleren nattestid, og han tar kontakt med en kriminell gjeng han husker fra ungdomstida fordi han har en vag forestilling om at de kan hjelpe ham ut av denne knipa.

Påls datter **Tiril** er fjorten år, og markerer på en intens og dramatisk måte sin løsrivelse fra gjeldende normer og voksnes autoritet gjennom en nærmest total identifikasjon med Amy Lee, den kvinnelige vokalisten i Evanescence, et gothic rock-band fra Little Rock, Arkansas, USA. Dette markeres gjennom en konfronterende og aggressiv stil overfor omverdenen, svart sminke og svarte klær. Hun gjør seg usårlig, tøff og hard, og dekker over de såre følelsene overfor moren som har forlatt dem. **Shaun**, en yngre gutt med taperstatus og grotesk familiebakgrunn, tilber henne for hennes tilsynelatende styrke, og hun blir kjæreste med ham til tross for hans elendige musikksmak som bl.a. innbefatter pornorapp. Hun er

---

<sup>6</sup> Renberg, 2013:14.

travelt opptatt med å øve til fremføringen av sangen «My Immortal» sammen med venninnen Thea på en skoleforestilling torsdag kveld, og tenker mye på hvordan hun skal iscenesette seg selv i denne sammenhengen. Tiril blir ofte omtalt fra andre synsvinkler enn sin egen gjennom fortellingen, og fremstår i de fleste øyne som en melodramatisk «emo» og «fjortis».

Storesøster **Malene** er imidlertid svært voksen for sine femten år. Hun tar mye ansvar i hjemmet, og er dypt bekymret og omsorgsfull overfor faren som hun alltid har hatt et nært forhold til. Malene er ei vakker jente med stort turntalent, men sliter med en ankelskade som har satt henne ut av funksjon i flere måneder. Hun har ikke et like aktivt forhold til musikk som lillesøsteren, og er heller ikke i opposisjon mot autoriteter slik som henne. Gjennom hendelsene i romanen blir hun erotisk vekket på en måte som er ny for henne, og hun trekkes inn i handlingens kraftsenter av den utagerende søsteren.

Både Pål og den kriminelle Hillevåggjengen han tar kontakt med, er skildret i en tidligere roman av Tore Renberg, *Videogutten* fra 2010. Gjengen består av lederen **Jan Inge**, som med et verdigrunnlag basert på horrorfilm og heavy metal har klart å skape en slags tilværelse for seg og søsteren **Cecilie (Chessi)** etter at moren drakk seg i hjel og faren forlot dem til fordel for en oljerelatert jobb i USA. Dette skjedde da Jan Inge var i begynnelsen av tenårene, og søsteren bare et barn - en situasjon som beskrives både i *Videogutten*, og i gjentatte tilbakeblikk i *Vi ses i morgen*. Det skildres hvordan Jan Inge skaffer seg usensurert horror, tobakk og andre varer fra kriminelle, og «betaler» med seksuelle tjenester fra den mindreårige søsteren. Dette ryktes over hele byen, og det er på dette grunnlaget den purunge Pål ved en anledning oppsøker huset i Hillevåg sammen med den mer pågående vennen Hasse, og gjør seg sin første famlende seksuelle erfaring med jenta i senga på barnerommet. Nå har Jan Inge blitt førtitre, og opplever seg selv som en reflektert bedriftsleder med stor omtanke for sine «ansatte» når han sørger for gode rutiner og fellesskapsbyggende ritualer i hverdagen. Han er syklig overvektig, og tilbringer det meste av tiden hjemme i en rullestol foran fjernsynet, men en gang i uka besøker han kvinnen i sitt liv, den vel femti år gamle «gledespiken» Beverley Hinna som i sin tid kom fra Louisiana til Stavanger sammen med oljearbeideren Alfred Hinna fra Tastad. Jan Inge beundrer og begjærer den svulmende og overlessede kvinnen, og drømmer om å gifte seg med henne.

Cecilies snakkesalige og hyperaktive kjæreste **Rudi**, er brakt inn i historien etter at vi forlot søskenparet i forrige roman, og får en svært sentral rolle i denne. Det antydes at han også har en bakgrunn som er preget av omsorgssvikt på alle plan, men selv regner han seg som en kjærlighetens mann, og legger stor vekt på idealer og verdier som er tuftet på 80-tallets heavy metal-musikk, Bibelen, KrF og hans elskede, avdøde farmors kloke ord. Han blir lett sjalu, og elsker og dominerer Cecilie utfra idealer om hvordan han mener en mann skal oppføre seg. Det innebærer hyppig sex, forbud mot samvær med noen utenfor den aller nærmeste kretsen, og gavmildhet i form av konsertbilletter til diverse rockekonserter og festivaler, felles opplevelser han minner henne på hvis hun mukker mot noen av hans krav. I tillegg har han motstridende gått med på å finansiere et månedlig besøk på skjønnhetssalong. Rudi utøver kjærlighet og vold med samme generøse sinn, og fremstår i en nærmest grotesk skikkelse med uskjønne trekk, enorm penis og ustoppelig energi og emosjon.

Hillevåggjengens dogmatiske forhold til 80-tallet kan ligne på den «naive» tilstanden romantikerne gjerne tillar antikkens mennesker, da det fremdeles fantes en transcendentale orden som gjennom religion og myter ga livet mening og retning, selv når det innebar lidelse. Både Rudi og Jan Inge avviser den moderne verden, ja Rudi har lagt internettet direkte for hat og mener det er roten til alt som går galt i samfunnet. De kjemper mot fremmedgjøringen i moderniteten, og skaper gjennom faste ritualer der de lytter til heavy metal fra 80-tallet og ser horrorfilm fra samme periode, et mytisk preget fortolkningsfellesskap som en ramme rundt den i virkeligheten uhyre stusselige tilværelsen de deler.

Cecilie er i utgangspunktet så lei av den mannlige dominansen fra bror og kjæreste at hun sysler med tanker om å få hjelp til å drepe Rudi og komme seg bort fra huset i Hillevåg der hun har hatt hele sin oppvekst med alt den innebar av tap og fornedring. Hun drømmer seg bort i heavy-ballader, og elsker enkelte av bandene og vokalistene fra 80-tallet med stor hengivelse. Hun har nylig innsett at hun er gravid, og vet ikke om Rudi eller **Tong**, en koreansk kriminell som har sonet en dom for overgrep mot en mindreårig i Åna fengsel, er far til barnet. Følelsene er ambivalente, og samtidig elsker hun Rudi og frykter konsekvensene hvis han finner ut at hun har vært utro med Tong når hun har besøkt ham i fengslet. Hvis barnet og hun skal overleve, tenker hun, blir det avgjørende om det fødes med

«koreanerøyne» eller «ADHD- øyne». Cecilie snakker ømt med det ufødte barnet, og opprøres når Rudi i vanvare kjører over et pinnsvin. Etter å ha møtt Pål, grubler hun over en følelse av gjenkjennelse, og fester seg ved de snille øynene hans og den fine hunden Zita som han er så knyttet til. Samtidig forholder hun seg tilsynelatende forretningsmessig til «nødvendig» voldsutøvelse og kriminalitet. Forholdet mellom Rudi og Cecilie gjennomgår en metamorfose i løpet av handlingen, og får til tross for kjærlighetens i utgangspunktet «lave» og ambivalente karakter, en forløsende og forandrende kraft for dem begge.

Et annet sentralt motiv i romanen er kjærlighetsforholdet mellom den kristne, pliktoppfyllende og lydige ungjenta Sandra, og den ustabile men svært tiltrekkende fosterhjemsgutten Daniel William. **Sandra** har inntil nylig hatt en trygg tilværelse med korsang, god innstas på skolen, og et trygt forhold til sin tro som blir symbolisert ved et kors hun fremdeles bærer rundt halsen. Hun har pleid å kysse et bilde av Jesus hver kveld før hun sovner, og har følt en sitring i kroppen ved det. Nå er hun hjelpeløst og voldsomt forelsket, hun gjør alt for å tekkes det hun tror er Daniels preferanser når det gjelder utseende og atferd, og får sin seksuelle debut med ham onsdag kveld i Gosenskogen. Alt er kaos, og hun deler hemmeligheten sin med Malene som går i samme klasse. Snart er det sensasjonelle forholdet mellom «kristenjenta» og den vakre gutten med det farlige ryktet kjent for alle på skolen. Forholdet mellom henne og Tiril, som i utgangspunktet er fiendtlig og preget av at de to jentene forholder seg så ulikt til vaskejobben de deler og til omverdenen i sin alminnelighet, blir snudd på hodet når handlingen skyter fart og Sandra på dramatisk måte blir et offer for den altoppslukende kjærligheten.

**Daniel William** er trommeslager i et band, og er formet av sin for oss ukjente, men tydelig dramatiske bakgrunn, og av verdier og kvinnesyn hentet fra heavy og black metal-sjangeren. Han bor i fosterhjem i en blokkleilighet hos Inger og hennes døve datter Veronica. Han rives med av de sterke følelsene for Sandra, og han begjærer henne og hele kvinnekjønnets med en primitiv og dyrisk intensitet som fyller hele ham, og samtidig skaper en voldsom ambivalens i ham fordi han opplever å miste kontrollen over seg selv. Også for Daniel er det «første gang» denne onsdagskvelden i Gosenskogen, men total hengivelse skifter til aggresjon mot Sandra når han ikke greier å holde tilbake en nesten øyeblikkelig utløsning.

Fostersøsteren **Veronica** egges av Daniels trommer, og blir pågående og direkte i sin seksuelle tilnærming til den vakre unggutten. Daniel virvles inn i en dødelig trekant, og slites mellom jenta han tror han elsker, og hun som begjærer og behersker ham på hjemmebane. Kjærligheten mellom ham og Sandra begynner som en stormende og romantisk forelskelse, men viser seg å ha helt andre og fatale konsekvenser enn det langvarige og sammensatte forholdet mellom Rudi og Cecilie. De to parallelle kjærlighetshistoriene speiler hverandre slik på en fascinerende måte.

Følelsene og livssmerten knyttet til de enkelte fortellingene, kulminerer i Tirils grensesprengende fremføring torsdag kveld, og sannheten kommer for en dag for alle som har hatt sitt å skjule. Det som er felles for hele persongalleriet er at de i det handlingen finner sted, befinner seg i kritiske overgangsfaser i livet. Pål er på selvmordets rand, og går til det desperate skritt å inngå en avtale med de kriminelle om et fingert ran i hjemmet der han skal bli mishandlet og rundstjålet for siden å få utbetalt forsikringspengene. Jan Inge skjønner at Cecilie er gravid, og at det kan være Tong som er faren. Han frykter både Rudis raseri og muligheten av at søsteren og kjæresten vil flytte fra huset i Hillevåg så han blir sittende alene tilbake. For første gang i sin kriminelle karriere begår han et drap for å hindre en slik katastrofe. Rudi aner også at noe er på gang, men når alt kommer for en dag, viser han seg som en raus mann, tilgir Cecilie sidespranget og påtar seg frydefullt farsrollen. Cecilie som har næret drapstanker overfor Rudi, forelsker seg heftig i ham, kanskje for første gang. Fremtiden ser lys ut når de kriminelle tar et oppgjør med den iskalde kompanjongen Tong, dreper ham og begraver ham i sin egen hage, der de for øvrig rydder vekk gammelt skrot som har hopet seg opp helt fra 80-tallet.

Sandra derimot forlater den trygge ungjente-tilværelsen og går til grunne i heftig begjær og altoppslukende kjærlighet. Daniel innser at han aldri vil kunne bli en del av det etablerte fellesskapet, han flykter fra konsekvensene av at han med Veronica bakpå kjører ned en desperat Sandra med mopeden torsdag morgen, og søker til slutt tilhørighet hos de kriminelle i Hillevåg. Sandra dør, men likevel er det som en forløsning er i anmarsj. Romanens siste avsnitt der Cecilie med en beskyttende hånd på magen ser Daniel inn i øynene for første gang, mer enn antyder at ingenting likevel egentlig er over, men at en ny syklus preget av menneskelivets desperate utfordringer, kjærlighet og smerte kan begynne. Slik dannes også et naturlig utgangspunkt for neste bind i «Teksas-serien».

## KAPITTEL 2

### TEORETISKE INNFALLSVINKLER OG BEGREPER, OG DERES RELEVANS FOR ROMANANALYSEN

Polyfoni, intertekstualitet og litterær diskurs er etablerte begreper som alle peker på spillet i, mellom og rundt ulike tekster, men det er likevel tilegnelsen av Gerard Genettes tanker om hypertekstualitet som åpner opp for de mest interessante aspektene i arbeidet med Renbergs tekst. Det er ikke først og fremst det massive tilfanget av termer og definisjoner i Genettes omfattende verk *Palimpsests* som gir de største aha- opplevelsene, ei heller den til dels nitide gjennomgangen av sammenhengen mellom for meg ukjente franske klassikere og tekster fra antikken. I verket demonstrerer han imidlertid en grunnleggende *holdning* til litterære tekster, som ikke på noen måte avgrenses eller forhindres av hans egen teoretiske tilnærming til, eller utvalg av slike:

Having long been at odds with textual hermeneutics- and quite happily so- I do not intend at this late stage to embrace hypertextual hermeneutics. I view the relationship between the text and its reader as one that is more socialized, more openly contractual, and pertaining to a conscious and organized pragmatics.<sup>7</sup>

I teorikapitlets første del vil jeg belyse hvordan Genette gjennom sin strukturerte, men samtidig til dels paradoksale, personlige og åpne tilnærming til ulike tekster og deres hypotekster, blir et inspirerende eksempel på hvordan jeg kan forholde meg til materialet for denne oppgaven. For å sette Genettes termer i en viss litteraturteoretisk sammenheng, avrunder jeg den første teoridelen med en kort avklaring av de sentrale begrepene som er nevnt over.

I arbeidet med hypertekstuelle koplinger mellom Tore Renbergs roman *Vi ses i morgen* og ulike populærmusikalske uttrykk, ble det også tidlig klart at det ville være fruktbart for prosessen å sette seg nærmere inn i enkelte musikkteoretiske aspekter og innlemme dem i den litterære analysen. Jeg vil belyse hvordan referansene til musikk i romanen kan ses som et litterært grep for å tydeliggjøre trekk ved enkeltkarakterer og grupper, altså et uttrykk for identitet, og som et verktøy i forfatterens konstruksjon av et fiktivt univers som har en

---

<sup>7</sup>Genette,1982: 9.



tydelig sosial struktur og ligger tett opp til en gjenkjennelig virkelighet musikken er en del av. Musikken blir slik et viktig ledd i dialogen mellom verket og leseren, og jeg vil vise hvordan den kan åpne for gjenkjennelse og mulighet til å identifisere seg med, eller i hvert fall føle nærhet til personene. Jeg har derfor valgt å fordype meg i Even Ruuds verk *Musikk og identitet* der slike aspekter ved musikken behandles i en tilgjengelig form, også for de som ikke har en musikkteoretisk bakgrunn, og gjennom konkrete eksempler bringes nært til leserens egne erfaringer med musikkens betydning i livet.

Når jeg avslutningsvis gir en kort gjennomgang av viktige trekk ved heavy metal-sjangeren og dens kulturelle uttrykk, er det fordi denne musikkformen har fått en særlig sentral plass i romanen. Jeg vil samtidig stille spørsmål ved om innlemmelsen av visse typer musikk kan virke fremmedgjørende eller distanserende sett i sammenheng med leserens egen opplevelse av musikalske identitet, eller mangel på dette.

## 2.1 Gerard Genettes teori om hypertekstualitet

Genette har altså ikke til hensikt å lansere en egen hypertekstuell hermeneutikk, men vil gjennom sin tilnærming fremme en mer bevisst, strukturert og pragmatisk dialog mellom leseren og teksten. *Palimpsests* er en refleksjon omkring den fruktbare dialogen som oppstår mellom teksten og den kvalifiserte leseren. Inngående kjennskap til den franske litterære kanon og den klassiske litteraturen er imidlertid ingen forutsetning for å kunne involvere seg i en slik dialog, det avgjørende er en leserholdning der man tar imot innbydelsen til å gå inn i en relasjonell lesning. Ved å lese to eller flere tekster i relasjon til hverandre, gis leseren mulighet til å involvere seg i det Genette velger å kalle «en åpen strukturalisme»<sup>8</sup> Det grunnleggende aspektet for en slik leserholdning, er forståelsen av tekstens «palimpsestuelle»<sup>9</sup> natur, tilslutningen til tanken om at enhver tekst er en *hypertekst* som baserer seg på en *hypotekst*, en tidligere tekst som den imiterer og transformerer. Gjennom sin egen tilnærming til et utvalg tekster, viser Genette hvordan det begrenser lesningen å anse en hypertexts autonome mening som tilstrekkelig i seg selv. Hypertekstualiteten kan ikke overses uten å frarøve teksten en vesentlig dimensjon, hevder han, men er samtidig klar på at graden av hypertextualitet varierer, og er mer eller mindre bydende for hver

---

<sup>8</sup> Genette, 1982: 399 (min oversettelse).

<sup>9</sup> Genette, 1982: ix - *palimpsestuous* (min oversettelse).

hypertekst. Han peker på hvordan forfattere ofte gjør seg stor umak for å formidle tekstens hypertekstuelle status, i det minste gjennom paratekstuelle stikkord.<sup>10</sup> Slik vil de gardere leseren mot tap av mening eller estetisk verdi. Hyperteksten vinner alltid på å få formidlet sin hypertekstuelle status, hevder Genette. Lekenheten i denne modusen er alltid til stede, men tekstene som er «bare på moro» er ikke alltid de mest fengslende og underholdende, påpeker han i bokas avsluttende og oppsummerende kapittel:

The hypertext at its best is an indeterminate compound, unpredictable in its specifics, of seriousness and playfulness (lucidity and ludicity), of intellectual achievement and entertainment.<sup>11</sup>

I dette sitatet oppsummeres min opplevelse av Tore Renbergs roman, og den utpeker seg slik som nettopp det Genette betegner som «hypertekstualitet på sitt beste». I kapitlet om romanens struktur, har jeg gjort rede for i hvilken grad Renberg legger de hypertekstuelle koblingene til et bredt spekter av hypotekster fra ulike modaliteter helt oppe i dagen, mens Genette i sin bok konsekvent henviser til litteratur i tradisjonell forstand. Han påpeker imidlertid at hypertekstualitet er en praksis på tvers av sjangre, f.eks. når episk diktning fremført av oldtidens rapsoder ble hypotekst for greske tragedier, og når hypertekstuell praksis også i vår tid er mer massivt til stede på scenen enn i det narrative.<sup>12</sup> Når jeg i denne oppgaven forholder meg til musikkuttrykk og subkulturers særpreg som romanens hypotekstuelle referanser, kan jeg derfor innta en åpen holdning til Genettes teorier, og skille ut begreper og definisjoner som kan være fruktbare i denne spesielle sammenhengen. Han har som vist i sitatet over, ingen intensjon om å lage en begrensende, hypertekstuell hermeneutikk, og har selv en pragmatisk tilnærming til de mange termene han lanserer. Det ligger derfor godt til rette for å kunne definere begrepene slik at de blir fruktbare for oppgaven i sin egen sammenheng. Jeg vil i det følgende redegjøre for hvordan jeg med dette utgangspunktet vil bestemme, evt. utvide eller avgrense et utvalg begreper med inspirasjon fra Genette.

Først er det likevel naturlig å dvele et øyeblikk ved selve boktittelen *Palimpsests. Literature in the second degree. Litteraturvitenskapelig leksikon* oppgir at et palimpsest er et håndskrevet manuskript der teksten er skrevet over en tidligere tekst som er blitt overmalt

---

<sup>10</sup> Titler, undertitler, forord, omslag o.a.

<sup>11</sup> Genette, 1982:400.

<sup>12</sup> Genette, 1982: kap. 80.

eller skrappt vekk.<sup>13</sup> Middelalderens pergament var kostbart, og det kunne bli brukt flere ganger. Den eller de underliggende tekstene kunne senere fremkalles ved hjelp av ulike teknikker, og slik kom mange verdifulle skriftstykker for dagen. Genette bruker altså et konkret historisk utgangspunkt for å illustrere hvordan all tekst bygger på annen tekst, men benytter selv begrepet palimpsest i overført betydning, som en samlebetegnelse for all litteratur «i annen grad». Jeg velger å se på denne betegnelsen som en fruktbar metafor, og en form for stoffliggjøring av egenskaper ved teksten jeg skal forholde meg til.

### **2.1.1 Hypertekstualitet som en av flere former for transtekstualitet**

I bokas første kapittel finner vi en oversikt over fem ulike typer av det Genette kaller *transtekstualitet*, en betegnelse som dekker alle former for forbindelser mellom tekster: intertekstualitet, paratekstualitet, metatekstualitet, hypertekstualitet og arketekstualitet. Det første av disse begrepene forbindes umiddelbart med Julia Kristeva, men det er tydelig at Genette definerer intertekstualitet på en langt mer formell og snever måte. Han anvender termen tekstanalytisk om den direkte tilknytningen mellom tekster i form av allusjoner, sitater og til og med plagiat. Paratekstualitet dreier seg ifølge hans definisjon om interne og eksterne «pekere» eller koder i form av f.eks. titler, vaskeseddel, opplysninger gitt i intervjuer, og tilrettelegger for leserens forståelse og opplevelse, et aspekt Renberg i stor grad er seg bevisst.<sup>14</sup> Selve oppgaveteksten jeg er i ferd med å skrive, er et eksempel på metatekstualitet, altså «tekst om tekst», mens den siste kategorien, arketekstualitet, er den mest abstrakte, og dreier seg om relasjoner til måter å skrive på, f.eks. gjennom etablerte sjangerbetegnelser. Det er den fjerde kategorien, hypertekstualitet, som er det sentrale for Genettes videre fremstilling. Her dreier det seg om tekster som er strukturert i relasjon til ett eller flere tidligere verk. Genette bruker det landbruksrelaterte begrepet «poding» som metafor for denne koblingen, og er opptatt av den livgivende og fruktbare kraften i hypertekstuelle operasjoner. Frukten på podekvisten ville ikke kunne vokse uten den opprinnelige stammen, og på samme måte ville tekst A, hyperteksten, ikke være mulig uten tekst B, hypoteksten. Han hevder at det egentlig bare finnes to muligheter innen hypertekstuell praksis; å si det samme på en annen måte, eller å si noe annet på den samme

---

<sup>13</sup>Lothe m.fl., 2007: 164.

<sup>14</sup> Se kap. 3.1 om romanens struktur.

måten, et enkelt utgangspunkt for den kompliserte drøftingen som finner sted gjennom resten av verket. Dette utdypes og klargjøres gjennom følgende definisjon:

What I call hypertext, then, is any text derived from a previous text either through simple transformation, which I shall simply call from now on *transformation*, or through indirect transformation, which I shall label *imitation*.<sup>15</sup>

Definisjonen over følges av en advarsel mot å se de fem transtekstuelle kategoriene som adskilte og absolutte når de tvert imot har talløse og avgjørende forbindelser og overlappinger. Genette presiserer også at hypertekstualitet bare er *ett* aspekt ved en tekst, men fungerer som en forsterker av det litterære. Måten han formulerer seg på i denne sammenhengen viser igjen hans pragmatiske holdning til sine egne begreper, og gjør det naturlig å forholde seg på en lignende måte i eget arbeid med oppgaven. Inndelingen av hypertekstuell praksis i to hovedkategorier, transformasjon og imitasjon, utdypes med flere underkategorier i bokas første halvdel, noe jeg straks skal komme tilbake til. Mitt hovedfokus vil imidlertid være det Genette kaller *seriøs transformasjon*, i følge ham selv den viktigste av all hypertekstuell praksis, og opphavet til større verk.<sup>16</sup> Bokas andre halvdel er viet aspekter ved dette, og tilbyr et rikt utvalg av verktøy som kan anvendes på den oppgaven jeg har gitt meg i kast med.

### 2.1.2 Seriøs transformasjon

Genette innleder andre halvdel av sitt verk med en rask oppsummering av de hypertekstuelle praksiser han har foretatt en grundig gjennomgang av på de 200 foregående sidene, og påpeker samtidig disse operasjonenes begrensede karakter. *Parodi* blir her karakterisert som en begrenset, ofte minimal modifisering som også kan reduseres til et mekanisk prinsipp. *Travestien* defineres nesten fullstendig av trivialisering, en type stilistisk transformasjon, mens *pastisj*, *karikatur* og *forfalskning* bygger på prinsippet om *imitasjon*. Selv om imitasjoner kan være relativt komplekse, er de likevel foregrepet av sine modeller. De praksisene som er beskrevet i første halvdel av boka kan derfor i følge Genette, bare produsere korte tekster hvis de skal holde på leserens interesse. Det forholder seg helt annerledes med det han kaller *seriøs transformasjon*:

---

<sup>15</sup> Genette, 1982:7.

<sup>16</sup> Genette, 1982:212 - *Serious transformation/transposition* ( min oversettelse).

Transposition, on the other hand, can give rise to works of vast dimensions, such as *Faust* and *Ulysses*, whose textual amplitude and aesthetic and/ or ideological ambition may mask or even completely obfuscate their hypertextual character, and this very productivity is linked to the diversity of the transformational procedures that it brings into play.

The diversity compels us to introduce here an array of internal categories that would have been completely useless – and in truth inconceivable – in dealing with the other types of hypertexts. This subcategorization, however, will not function as a hierarchical taxonomy for the purpose of distinguishing in the body of this class any subclasses, genera, species, and varieties: with very few exceptions, all specific transpositions ( all transpositional *work*) depend upon several of these operations at once and cannot be reduced to any of them except in terms of dominant characteristics, or for the purpose of accommodating the requirements of analysis and convenient presentation.<sup>17</sup>

I sitatet over kommer Genettes normative tilnærming til eget begrepsapparat tydelig frem. Han påpeker her en form for hypertekstualitet så sammensatt og kompleks at den påkaller et vell av interne kategorier og underkategorier (som han sant å si lanserer et til dels forvirrende mangfold av.) Samtidig motsetter han seg tanken om at alle disse kategoriene skal kunne utgjøre en taksonomi som gjør det mulig å inndelegte slike tekster i faste grupper eller sjangre, og hevder at all litterær transformasjon er avhengig av flere hypertekstuelle operasjoner på en gang, og at terminologien bare kan ha en praktisk verdi gjennom å muliggjøre analyse og presentasjon av tekstmaterialet. Han tilbyr det han selv kaller «et kart for utforskning av hypertekstuell praksis», men presiserer gjentatte ganger at leseren selv må finne veien han vil følge gjennom det litterære landskapet.<sup>18</sup>

Jeg velger å forholde meg til Genettes tekst på den måten han selv synes å legge opp til, nemlig gjennom å velge ut de begrepene som synes å være mest fruktbare i mine egne analyser, og anvende dem for å få maksimalt utbytte av Renbergs roman. Selv om første halvdel av boka som sagt dreier seg om hypertekstuell praksis av det lettere klassifiserbare slaget, er det ikke noe som hindrer meg i å bruke terminologi herfra når den beskriver operasjoner som er relevante i oppgavesammenheng. I det følgende vil jeg ta for meg et utvalg begreper, og sette dem i sammenheng med mitt eget arbeid med analysen.

---

<sup>17</sup> Genette, 1982:213.

<sup>18</sup> Genette, 1982:28.

### 2.1.3 Parodi

I kapittel tre plasserer Genette parodi i det han kaller det aristoteliske systemet for poetikk, som den lave modusen av narrativ diktning (fig.1). Han påpeker ordets etymologiske opphav, sammensatt av ode (sang), og para (sammen med), og drøfter hvordan parodien muligens oppsto i oldtidens Hellas utfra et forsett om å underholde publikum som en avveksling under resitasjon av større episke dikt. Slik setter han parodien i direkte sammenheng med rapsodien.<sup>19</sup>

Fig. 1 – Det aristoteliske system for poetikk

Modus:	dramatisk	narrativ
høy	tragedie	episk diktning
lav	komedie	parodi

Varemerket for episk diktning er *formularer* som ga holdepunkter for rapsodens resitasjon, epiteter, stereotypier, klisjeer og refreng. En slik formalistisk stereotypi var et velegnet mål for lattervekkende imitasjon, og Genette kaller derfor parodien for «rapsodiens datter».<sup>20</sup> Tragedien står som vist i figuren over, i samme forhold til komedien. Dobbeltheten og sammenhengen mellom den høye og lave modusen som kommer til uttrykk her, er også betegnende for Renbergs roman. Kanskje kan man klassifisere metal-lyrics fra 80-tallet, og annet tekstmateriale fra populærmusikken som episk i den forstand at de også inneholder mange klisjeer og stereotypier, og at sangene fremføres av vår tids rapsoder, rockestjerner som riktignok har en helt annen og mer omfattende arena å agere på.

*Den minimale parodien* kjennetegnes ved at en kjent tekst brukes bokstavelig, men i en ny sammenheng som gir den endret mening. Den vil ofte bestå av korte tekster i form av vers løsrevet fra sin sammenheng, ordtak eller historiske ytringer som ikke kan oppfattes og verdsettes uten at en har kjennskap til deres opprinnelse. Parodi har i denne formen blitt innlemmet som en figur i retorikken, og nødvendigheten av å lese utgjør en del av

<sup>19</sup> Genette, 1982:10 (min oversettelse).

<sup>20</sup> Man kan undre seg over om Genettes bruk av ordet «datter» her har en undertone av devaluering av kvinnekjønn. Kunne det like godt vært en sønn?

sjangerdefinisjonen, muligheten for å oppfatte parodien er grunnlaget for verkets eksistens. En slik bruk av hypotekst er svært fremtredende i *Vi ses i morgen*. I analysedelen vil jeg vise hvordan bl.a. sangtitler og lyrics settes inn i nye sammenhenger i form av dialog og tankereferat, og som paratekst i kapitteloverskrifter og motto for bokas to første deler. Jeg vil vise hvordan bevisstheten om relasjonen mellom hypertekst og de musikalske hypotekstene forsterker leseopplevelsen, og gir verket dybde og intensitet. I den grad tekstene som er gjenstand for minimal parodi er ukjente for leseren, oppleves et behov for å gjøre seg kjent med dem, man nærmest drives til internettet der det hele er umiddelbart tilgjengelig.

Parodien kan også innebære ulike grader av semantisk transformasjon, et aspekt som ofte kommer til uttrykk i Rudis fargerike omgang med brokker av lyrics og typiske formularer fra heavy-musikken og dens subkultur.

#### **2.1.4 Pastisj og mimotekst**

Mens parodien bruker en tekst satirisk, enten på en lystig eller en alvorlig måte, etterligner pastisjen den underliggende tonen i en tekst. Målet for imitatoren er *en stil*, og de tematiske motivene den involverer. Daniels selvdiktede sangtekster fremstår som et eksempel på dette når de kretser om temaer som seksualitet og voldelig maskulinitet, og samtidig knytter an til krefter både i det høye og i det underjordiske og demoniske. Dette er typiske trekk ved norsk svartmetall som jeg beskriver mer inngående i kapittel 2.4. I kapittel 14: «Imitation as a literary figure», utdyper Genette hvordan underliggende trekk som syntaks, vokabular og troper kan overføres fra hypotekst(er) til hypertekst, og dette er også et interessant aspekt i arbeidet med tekstanalysen. Rudi og Jan Inge kommuniserer ofte med hverandre, Rudi også med andre, ved hjelp av såkalte «anglisismer» og «germanismer», altså ord fra andre språk som imiteres i dialogen. Frasene er hentet både fra metalmusikken og horrorfilm-sjangeren, og speiler sjargonger i miljøer der man til tider har leflet med både rasisme, nasjonalisme og satanisme. Genette lanserer i kapittel 55 begrepet *mimotekst*, og hevder at enhver imiterende tekst er et arrangement av det han kaller «*mimetismer*». Idiomer som tilhører en spesiell ideolekt, er en viktig ressurs for imitasjon som Renberg bevisst benytter seg av. Dette er også tilfelle for det spekteret av metaforer som gjennomsyrrer romanen; skogen, natten, mørket og det underjordiske skaper kontrast til lys, elektrisitet og det overjordiske. I

analysene vil jeg vise hvordan denne metaforikken speiler aktuelle sangtekster og trekk ved metal-kulturen.

### 2.1.5 Amplifikasjon

Det engelske ordet *amplifier* tilsvarer det norske *forsterker*, en gjenstand som er et «must» i et hvert rockeband. Forsterkningen av musikken er en parallell til det Genette beskriver som en forsterkning av det litterære uttrykket gjennom vekselvis å tilføre og fortrenge tekstelementer, og sammenfaller i stor grad med samme begrep i den klassiske retorikken.<sup>21</sup> Genette er opptatt av at det aldri dreier seg om et enten eller, men en stadig vekslende bevegelse. Siden denne oppgaven først og fremst dreier seg om hvordan de hypertextuelle koblingene mellom populærmusikk og romantekst gir et økt potensiale for å bli både berørt og beveget gjennom lesningen, er dette et begrep som er svært anvendbart. Renberg er kanskje en forfatter som i større grad synes å tilføre nye elementer enn å redusere dem for å oppnå en ønsket forsterkning. Den stramme strukturen i romanen som jeg senere vil beskrive, tyder likevel på en svært presis prosess der det er liten plass for det overflødige. Jeg har for eksempel til gode å oppleve at en sang det henvises til ikke tilfører noe essensielt til sammenhengen. Det store antallet sanger, band og artister som er trukket inn i verket, krever en stor grad av reduksjon der fellestrekk for musikkformen og kulturen trer tydelig frem og gir mening. I sangteksten til singelen foretar Renberg en tematisk reduksjon så total at man bare står igjen med selve kjernen i verket; menneskets eksistensielle kår, viljeløst og uskyldig overgitt til kjærlighet, drift og død.<sup>22</sup> Slik komprimerer han selv romanens essens til en form for moderne helteepos. Man kan altså hevde at romanen fungerer som paratekst for sangteksten til singelen og utgjør en kraftfull reduksjon, samtidig som singelen for leseren skal kunne fungere som romanens paratekst, og forsterkes når den tilføres et bredt persongalleri og en detaljert handling leseren kan kjenne seg igjen i.

### 2.1.6 Proksimering

Leseren som går inn i romanen på grunnlag av det singelen uttrykker, vil oppleve at det mytiske og fjerne ved denne fremstillingen nå utvides med et vell av detaljer som gjør hendelsesforløpet virkelig og nært. Renberg presenterer oss for et gjenkjennelig

---

<sup>21</sup> Genette, 1982: kap. 55 og 56.

<sup>22</sup> Se kap. 3.2 om «romansingelen».



persongalleri med navn og forhistorier, og handlingen finner sted i samtidens Stavanger på navngitte steder, så tett opp til boklanseringen som mulig. Det henvises ofte til hendelser, arrangementer og samfunnsliv leseren selv har et forhold til. Denne bevegelsen fra det fjerne til det nære, er det Genette omtaler som *proksimering*,<sup>23</sup> en sentral form for amplifikasjon som slik jeg forstår det kan sammenlignes med den klassiske «virkelighetseffekten».<sup>24</sup> Det hypertextuelle spillet mellom romantekst og populærmusikk, hjelper samtidig leseren til ikke å miste romanens grunntema av syne, og tilbyr slik en forsterkende reduksjon som alltid er tilgjengelig et par tastetrykk unna.

### 2.1.7 Koblinger mellom romanen og episk, dramatisk og filmatisk uttrykk

I kapittel 57 peker Genette på hvordan den greske tragedien systematisk lånte sine tema fra mytisk/episk tradisjon, og at en konsekvens av denne dramatiseringen særlig var behovet for å komprimere handlingens varighet og bringe den så nært som mulig til varigheten av fremførelsen. Hvis man tenker seg at Renberg på lignende måte henter sine tema og figurer fra vår tids «rocke-epikk», blir det også påfallende hvordan romanen har tydelige sjangertrekk fra dramatisk diktning. Det er mange eksempler på forløp der dialogene er skrevet i form av replikker, dialoger som lett kunne overføres til et scenisk uttrykk. I eksemplet jeg nå vil ta meg tid til å dvele litt nærmere ved, trekker Renberg helt konkret inn den greske tragedien *Elektra* i handlingen. Oldtidsdramaet bringes nært opp til vår egen samtid, og blir en parallell til dramatikken som utspiller seg i romanen. Den litterære effekten forsterkes slik gjennom proksimering, og det oppstår også en parodisk virkning fordi det opphøyde uttrykket i tragedien trekkes ned på et folkelig og «lavt» plan:

Tong gikk til fengselsbiblioteket og spurte om de hadde noe som het *Elektra*. Gresk tragedie, sa fengselsbibliotekaren, Iselin Vasshus, og så rart på Tong. Han kunne pult henne, tenkte han og nikket. Samme det, sa han. Sofokles, sa Iselin og samlet det nøttebrune håret i en knute. Ja vel, sa Tong, har du det da? Nei, sa Iselin og smilte skeivt, her er det mest krim. Ja, kan du skaffe det da, spurte Tong og så for seg at han tok tak i håret til Iselin og presset ansiktet hennes ned i bordflaten og tok henne bakfra. Ja, jeg kan bestille det, sa hun. Og hva handler det om da, spurte Tong. Det handler om hevn, svarte Iselin, nesten alle de greske tragediene gjør det.

«Hevn?»

«Mhm.»

---

<sup>23</sup> Genette, 1982: kap. 62.

<sup>24</sup> Barthes, Roland 1968: «Virkelighetseffekten» i Kittang, Linneberg o.a. 2003: *Moderne litteratur. En antologi*.

«Hevn over hva?»

«Det er Elektra og broren hennes, jeg husker ikke hva han heter, som tar hevn over mora, Klytaimnestra.»

«Hvorfor det?»

«Fordi hun drepte Agamemnon. Faren.»

«Hvordan tar de hevn, da?»

«Orestes, broren, slakter henne, tror jeg.»

Tong satte tennene mot hverandre og nikket.

«Med kniv?»

«Jeg vet ikke.»

«Men hvorfor har mora drept mannen sin?»

«Han ofret datteren sin.»

«Ofret?»

«Ja, før krigen. Ifigeneia. På ordre fra gudene.»

«Hm.»

«Sånn er det i de greske tragediene.»

«Hm. Høres ganske bra ut, de greske tragediene.»<sup>25</sup>

Tongs interesse for *Elektra* er vekket fordi han har fått tre brev fra sin tidligere ukjente biologiske søster. Hun er fiolinist i Stavanger Symfoniorkester, og skal fremføre operaversjonen av verket i konserthuset. I forkant av besøket i fengselsbiblioteket, får vi et innblikk i Tongs bakgrunn. Ungdomstida har han tilbragt i ulike barnevernsinstitusjoner etter at adoptivforeldrene ikke lenger greide å følge ham opp. I oppveksten fortalte de ham at hans koreanske foreldre var døde, og nevnte aldri at han hadde en søster. Når Iselin Vasshus i et enkelt språk gjør rede for tematikken i tragedien, gir det umiddelbart mening for Tong. Foreldres svik og barns tanker om hevn er noe han kjenner seg igjen i, og han går inn i en dramatisk dialog der han både spør om hvorfor og på hvilken måte hevnen blir gjennomført. Gjennom konkrete spørsmål og overveielser proksimerer Tong tematikken i dramaet slik at det kommer til å dreie seg om nære problemstillinger i hans eget liv. I utvidet betydning kan man kanskje hevde at han her står overfor hypoteksten til sitt eget livsdrama.

De greske tragediene har en høystemt stil som står i klar kontrast til dialogen over. Her er settingen uformell, replikkene knappe og ordbruken enkel. Det hele trekkes enda mer ned i

---

<sup>25</sup>Renberg, 2013: 524-525.

en lav modus gjennom innblikket i Tongs voldelige sexfantasier som foregår parallelt med samtalen. Fremstillingen får slik et både parodisk og komisk skjær, en effekt som må sies å være gjennomgående i romanen. Avstanden mellom oldtidens tragedie med sine guder og helter og aktørene i og rundt det småkriminelle miljøet i Stavanger, kan virke stor, men kommer likevel tydelig til uttrykk. «Her er det mest krim», sier bibliotekaren med et ironisk smil, og karakteriserer slik både Tong, resten av fengselsklientellet og romanens øvrige persongalleri. Når hun sier at hun likevel kan bestille tragedien, blir det en metafor for muligheten til å gå inn i de underliggende årsakene og eksterne kreftene som gjør at mennesker kommer så ulikt ut her i livet.

Med unntak av det siste kapitlet som oppsummerer handlingen i ettertid, er hele romanen skrevet i presens, tradisjonelt dramatikkens tempus. Opplevelsen av «samtidighet» understrekes ved bruken av datoer og klokkeslett og det korte tidsrommet, men kompliseres ved de mange parallelle handlingsforløpene der tidspunktene overlapper hverandre, og stadige analepser i form av tankereferat med tilbakeblikk og refleksjon. Denne temporale fleksibiliteten har ingen ekvivalent på scenen, mens filmen ifølge Genette står det narrative nærmere. Den narrative stemmen kan bare være present på scenen gjennom en «forteller», og slik innebærer dramatisering et tap av tekstuelle ressurser, samtidig som det teatraliske og spektakulære tilfører en betydelig ekstratekstuell vinning. Film har i motsetning til teater en overflod av markører som zoom inn/ut, ulike perspektiv og andre koder som lett dekodes av publikum. I romanen finner filmatiske virkemidler sin verbale form, særlig påtakelig er dette når det gjelder stadig skiftende synsvinkler, og zoomeffekten der vi som lesere først gjøres oppmerksom på en skikkelse eller fler sett fra en fokaliseringsinstans som synes å være plassert utenfor fiksjonsuniverset, for så plutselig å være innenfor den enkeltes opplevelse av seg selv og sin situasjon.

Genette påpeker lønnsomheten som ligger i å dramatisere eller filmatisere en roman, en praksis Renberg allerede har bred erfaring med.<sup>26</sup> Kanskje er denne romanen med overlegg lagt til rette for en slik senere transformasjon, men først og fremst tilføres romanen elementer som ikke tradisjonelt tillegges det narrative. Genette viser til Zola angående scenens krav om et strammere plot enn narrasjonens, og peker også på hvordan handlingen

---

<sup>26</sup> *Mannen som elsket Yngve*(2008), *Jeg reiser alene*(2011), *Kompani Orheim* (2012).

i en roman av Balzac ofte er like stramt komponert som i en neoklassisk tragedie eller en situasjonskomedie. Jeg vil hevde at Renberg gjennom sine referanser til populærmusikken og internettet greier å utnytte både de narrative, dramatiske og filmatiske fortrinnene i et plot så stramt komponert, så tragisk, og samtidig så komisk at han er helt på høyde med sitt forbilde Balzac. Vår multimodale virkelighet gir dessuten et tilfang av uttrykk som ikke var tilgjengelige i Balzacs tid, og faktisk også i liten grad da Genette skrev *Palimpsests* tidlig på 80-tallet. Ved å relatere lyrics og titler som presenteres i Renbergs tekst til dagens nettverden, tilbys man som leser et rikt tilskudd av visuelle og auditive elementer gjennom å lytte til fremføringen av musikken og å se på musikkvideoer. Singelen er også sentral i denne sammenhengen. Selv om Genette i all hovedsak forholder seg til et litterært univers, nevner han også musikkens potensiale: «music is privileged to work with a double register that literature could not even dream of.»<sup>27</sup> Han ser kompleksiteten selv i små eksempler på koblingen mellom ord og toner, en kontrast til det relativt avgrensede området til det litterære mediet. Det som likevel fremheves, er at den musikalske fortolkningen introduserer en formidler mellom verket og tilhøreren som ikke eksisterer i litteraturen utenom teaterscenen, etter at offentlige opplesninger opphørte. Genette fremhever scenekunst, og særlig opera, som det mest komplekse av alle kunstarter:

(...) the theater, where the part played by performance (in the English sense of *performing art*) is indeed more significant (voice, delivery, acting, production, setting, costumes, etc.) than it is in pure music – opera being evidently enough the combination and synthesis of all those elements, and thus on the face of it the most complex of all arts.<sup>28</sup>

I Renbergs verk stilles vi overfor et bredt utvalg av formidlere som på ulike måter tar i bruk nettopp disse elementene, i hvert fall hvis vi som lesere velger å ta hypertekstualiteten på alvor og gå til kildene det blir henvist til. Jeg mener også det er belegg for å kunne hevde at den utadrettede aktiviteten rundt lanseringen av verket, samarbeidet med aktører fra musikk og film, og presentasjonen av en egen singel, bidrar til kompleksiteten i uttrykket.

Selv om det finnes mange overlappinger mellom de analytiske praksiser som utøves i forhold til ulike modaliteter, presiserer Genette at modusen er unik i hvert enkelt tilfelle, og at det ville være forhastet å forsøke å tilpasse det hele inne rammen av kategorier for litterær

---

<sup>27</sup> Genette, 1982:390.

<sup>28</sup> Genette, 1982:391.

hypertekstualitet. Tatt i betraktning den vekten han selv legger på at en slik ramme bare er en konstruksjon med en viss nytteverdi, oppfatter jeg denne grenseoppgangen mellom det litterære feltet og andre modaliteter som noe overraskende. Genettes fremstilling har en tendens til å presentere nøyaktige og gjennombelyste definisjoner og distinksjoner, for i neste omgang å la dem bli tilslørt og relativisert mens det påpekes at det på ingen måte er meningen å presentere en hypertekstuell hermeneutikk. Fra delvis å la meg forvirre og irritere av denne oscillerende bevegelsen mellom formalisme og pragmatisme, har jeg etter hvert opplevd Genettes holdning som forløsende for eget arbeid. Selv om den litterære kanon som er utgangspunkt for fremstillingen betyr lite for meg, har lesningen stimulert tankevirksomheten, og fungert som et romslig «nøkkelknippe» når jeg har fordypet meg i analysene.

## 2.2 Noen begrepsavklaringer

*Intertekstualitetsbegrepet* er knyttet til Julia Kristeva, og er i utgangspunktet nært beslektet med Bakhtins teori om *polyfoni*.<sup>29</sup> Genette definerer det imidlertid, i likhet med flere andre teoretikere, på sin egen måte. I det følgende vil jeg kort gjøre rede for hovedtrekk vedrørende disse to sentrale begrepene. For å komplementere min «verktøykasse» til bruk i den videre analysen, finner jeg det også nødvendig trekke inn begrepet *litterær diskurs*. For å definere begrepene mest mulig kortfattet og presist, velger jeg å bruke sekundærlitteratur som kilde, uten å gå mer i dybden på den enkelte teori. Jeg antyder også hvordan begrepene kan komme til anvendelse i oppgavesammenheng.

### 2.2.1 Polyfoni

*Litteraturvitenskapelig leksikon* beskriver begrepet polyfoni som en form for struktur i en litterær prosatekst der de ulike stemmene er plassert i en dialogisk sammenheng som likestiller innbyrdes relasjoner og relasjonen til forfatteren. Betegnelsen ble innført i moderne litteraturforskning av Mikhail Bakhtin i forbindelse med hans studium av Dostojevskijs forfatterskap, og har hatt stor innflytelse siden den ble internasjonalt kjent på 1970-tallet.<sup>30</sup> Mads B. Claudi utdyper i sin bok *Litteraturteori* et sentralt begrep hos Bakhtin: *flerspråklighet* eller *heteroglossia*. Språk eksisterer ikke som et kontekstløst system slik

---

<sup>29</sup> Fremsettes i *Problemer i Dostojevskijs politikk* (1929).

<sup>30</sup> Lothe mfl., 2007:173.

Saussures lingvistikk la til grunn, hevder Bakhtin, men som et mangfold av ytringer i sin sosiale, kulturelle og politiske sammenhenger. Ordforråd, stilnivå og uttrykksmåter vil variere mellom ulike yrkesgrupper, og i forhold til faktorer som f.eks. alder og sosial klasse. Alle disse språkvariantene representerer sine oppfatninger av verden. «En måte å snakke om verden på er en måte å forstå den på». Samtidig vil språket alltid bestå av ytringer som inngår i en dialog med andre ytringer, både i fortid og framtid, og derfor eier en bare halvveis sitt eget språk, påpeker Bakhtin. «Den andres *stemme* – og dermed også den andres meninger, holdninger og intensjoner – klinger alltid med i den enes språk.» Det er dette dialogiske aspektet Bakhtin finner i Dostojevskijs romaner, og som han opphøyer til selve kjennetegnet på en roman:

En polyfon roman har ingen overordnet tanke som skal formidles gjennom en enkelt stemmes monologiske fortelling; i stedet får ulike stemmer slippe til og belyse en idé fra ulike sider. Slik blir teksten en samtale heller enn en enetale, en dialog heller enn en monolog.<sup>31</sup>

I denne oppgaven velger jeg å la polyfonibegrepet favne *stemmer* både i og rundt romanuniverset. I det fiktive universet kommer et mangfold av personer til orde, og formidler sin opplevelse av verden og hverandre gjennom sine unike ytringer. Tekster og musikk formidlet av ulike artister og band er med å danne kontekst for ytringene, og blir derfor viktige deltagere i dialogen. Når musikere og filmskaper trekkes inn i lanseringen av singelen til romanen, bidrar de også til mangfoldet. Ekstra spenstig blir flerstemtheten når romanfiguren Daniel William tiltaler en forfatter det er fristende å oppfatte som Renberg selv, og peker på en russisk forfatter (Dostojevskij?) som hans første litterære forbilde:

Daniel husker en gang i niende da de hadde forfatterbesøk i klassen, wow, liksom, å, så *interessant*, mister forfatterdude, wow, *begynte du virkelig å skrive dikt da du gikk i åttende? Leste du en tjukk bok av en russisk forfatter, sier du? Å wow, mister forfatterdude, jeg er så imponert.*<sup>32</sup>

Det kan se ut til at Renberg bevisst leker seg med det polyfone uttrykket når han lar seg tiltale på denne harselerende måten av sin egen romanfigur. Han lar Daniel William bli eksponent for en sarkastisk devaluering av selve forfatterrollen, og slipper dermed til en stemme med en kulturell synsvinkel temmelig fjern fra den han selv innehar.

---

<sup>31</sup>Claudi, 2013:53.

<sup>32</sup>Renberg, 2013: 65.

### 2.2.2 Intertekstualitet

Julia Kristeva lanserte i 1967 begrepet *intertekstualitet*, og bruker det i nær sammenheng med Bakhtins teorier om det dialogiske språket og romanens *flerspråklighet*. Begrepet omfatter alle typer forbindelser mellom tekster, relasjoner som er så omfattende at de aldri kan kartlegges fullt ut, men likevel er avgjørende for språklig meningsdannelse, hevder hun. I utgangspunktet var begrepet *intertekstualitet* altså en betegnelse for forbindelsen mellom det poetiske språket og utenforliggende kulturelle tegnsystem, nært knyttet til Bakhtins teorier. Etter hvert utviklet Kristeva med utgangspunkt i dette sin egen originale teori som særlig la vekt på subjektets plass i språkssystemet, og marginalisering av kvinnen i språket og i samfunnet.<sup>33</sup>

Spennet i forståelsen av begrepet kommer til uttrykk hos flere teoretikere og innen ulike litteraturteoretiske retninger. For Bakhtin og Kristeva var det viktig ikke å skille litteraturen fra virkeligheten, forstått som en omfattende sosial tekst. Roland Barthes anvender i sin bok *Tekstteori* (1991) begrepet på litteraturen ganske uavhengig av andre betydningssystemer, og beveger seg dermed i stikk motsatt retning. Han er opptatt av en mer dynamisk og prosessuell tilnærming til tekst enn strukturalismen åpnet for, og peker på hvordan språket er meningsproduserende i en grad som er hinsides språkbrukerens kontroll.

Nyhistorismen er en retning innen angloamerikansk litteraturforskning på 1980-tallet som vektlegger utvekslingen mellom alle diskurser i samfunnet, og som dermed forfekter at studiet av intertekstualitet ikke behøver å begrense seg til (skjønn)litterære forbindelser. Tekstens relasjon til ulike former for offentlige instanser og sosial praksis er like betydningsfull som dens forhold til annen litteratur, hevder teoretikere som Stephen Greenblatt, og plasserer seg slik i forlengelsen av Bakhtins tenkning om litteraturen som dialogisk. Dette er åpenbart en aktuell måte å forstå intertekstualitetsbegrepet på i tilnærmingen til Renbergs romanunivers og hans øvrige virksomhet som sosial og kulturell aktør.

I min gjennomgang av Gerard Genettes *Palimpsests*, fremgår det at denne teoretikeren velger å definere begrepet intertekstualitet «in a more restrictive sense» enn det som er

---

<sup>33</sup> Kilde: Lothe mfl., 2007:100.

tilfelle for teoriene jeg har beskrevet over.<sup>34</sup> Han bruker paraplybegrepet *transtekstualitet*, og lar *intertekstualitet* betegne en av fem underkategorier. Begrepet blir her anvendt som betegnelse for direkte tilknytningspunkter mellom tekster i form av sitater og allusjoner.<sup>35</sup> For å unngå forvirring kunne kanskje Genette ha valgt et mindre etablert begrep å begrense på denne måten, men det er i overensstemmelse med hans gjennomgående holdning å bruke det slik det tjener ham best i sammenhengen. I teorikapitlet har jeg gjort rede for hvordan han, i likhet med Roland Barthes, har et forholdsvis ensidig fokus på skjønnlitteratur, men likevel åpner for en bred forståelse av samspillet mellom tekster, også i en mye videre forstand.

### 2.2.3 Litterær diskurs

I narrativ teori og analyse betegner diskursbegrepet den utformede presentasjonen av handlingen, muntlig eller skriftlig. Diskursbegrepet i en langt videre sosiologisk betydning blir særlig forbundet med Mikhail Bakhtin, og med den franske filosofen Michel Foucault. Bakhtin knytter begrepet til det før omtalte *heteroglossia*, og definerer det som «språket i sin levende totalitet». Foucault skiller mellom ulike samfunnsområder, fag og institusjoner med egne normer og konvensjoner som gjør det mulig å opprettholde egne diskursformasjoner. Ideologier og maktstrukturer er betegnende for holdninger og oppfatninger i en tidsepoke innen et samfunn, og denne altomfattende diskursen preger alle områder i samfunnet på ulike måter.<sup>36</sup> Jeg vil her begrense meg til å anvende diskursbegrepet i litterær sammenheng: «Ved å forstå diskurs som tekst som er integrert i sin kontekst, eller som sammenføyingen av en tekst og de sosiale stedene den blir til i, gjør denne teorien det mulig å analysere litteraturen som en hendelse i verden.»<sup>37</sup>

---

<sup>34</sup> Genette, 1982: 1.

<sup>35</sup> Det er interessant å merke seg at Kristeva kommenterer en slik oppfatning av intertekstualitetsbegrepet i *Revolution in Poetic Language* (1984), s. 59-60: «The term *inter-textuality* denotes this transposition of one (or several) sign system(s) into another; but since this term has often been understood in the banal sense of «study of sources,» we prefer the term *transposition* because it specifies that the passage from one signifying system to another demands a new articulation of the thetic-of enunciative and denotative positionality.» Her kan det se ut som Kristeva kommenterer Genettes snevre oppfatning av intertekstualitetsbegrepet, og peker på at det nettopp dreier seg om et fenomen som i sin kompleksitet sammenfaller med det han velger å kalle «seriøs transformasjon.» (Se kap. 2.1.2).

<sup>36</sup> Lothe, J. mfl., 2007: 42.

<sup>37</sup> Østenstad, Inger (2009) *Hvorfor så stor? En litterær diskursanalyse av Dag Solstads forfatterskap*.



Inger Østenstad begrunner over sitt valg av litterær diskursanalyse som et egnet redskap i arbeidet med å analysere grunnlaget for Dag Solstads posisjon som «Norges største forfatter». Inspirert av Foucault, har den franske lingvisten Dominique Maingueneau utviklet sin egen form for diskursteori som Østenstad finner formålstjenlig for å behandle denne problemstillingen, og jeg baserer meg i det følgende på hennes presentasjon av dette teorigrunnlaget.

I følge Maingueneau er litteraturen et eksempel på en *selvkonstituerende diskurs*, altså en diskurs som ikke baserer seg på andre diskurser, men som kan generere nye. Den litterære utsigelsen skapes gjennom denne diskursen, og har ifølge Maingueneau tre såkalte utsigelsesinstanser; «personen», «forfatteren» og «innskriveren». Kombinasjonen av de tre utgjør scenografiens *utsiger* eller *auktor*, og kan ikke eksistere uavhengig av hverandre. Begrepet *etos* betegner det bildet auktoren skaper av seg selv gjennom teksten og som sosial aktør. Andre aktører kan også påvirke dette bildet, og det som foregår i og rundt verket påvirker hverandre på en dynamisk måte. En slik bruk av diskursbegrepet er relevant for denne oppgaven, særlig i drøftingen av Renbergs posisjonering av romanen gjennom «boksingelen» og opptreden i media. Østenstad understreker at posisjoneringen ikke må oppfattes som en forkastelig form for markedsføring, men tvert imot «en diskursiv nødvendighet som er knyttet til det å generere en utsigeridentitet som målbærer litteraturen. (...) Bildet av forfatteren som skapes av litteraturen vil likevel i et samtidslitterært perspektiv nødvendigvis være forbundet med forfatterens måte å fremtre på i offentligheten.»<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> Østenstad, 2009.

## 2.3 Even Ruuds teori om musikk og identitet

Den norske musikkteoretikeren Even Ruud beskriver i sin bok *Musikk og identitet* hvordan musikk i dag utgjør et viktig element i folks oppfatning av seg selv og sin livshistorie. Han tar utgangspunkt i et materiale av det han kaller musikalske selvbiografier fra et utvalg av sine mange musikkterapistudenter gjennom årene, og viser også hvordan han selv konstruerer sin egen livsfortelling og identitet ut fra musikalske opplevelser som har betydd noe for ham. At musikken har en svært sentral plass i bevisstheten til disse personene, er neppe overraskende, mer usikkert blir det når Ruud på dette grunnlaget synes å trekke konklusjoner angående folks identitetsopplevelse i sin alminnelighet. At dette er en problemstilling han er seg bevisst, fremkommer når han senere drøfter om det er «uvitenskapelig» å bruke egne, individuelle erfaringer som utgangspunkt for å beskrive sammenhenger mellom musikk og personlig identitet:

Innenfor enkelte forskertradisjoner er det imidlertid blitt vanligere å ta utgangspunkt i egne minner og refleksjoner – ikke minst fordi eget liv inneholder kimen til den forståelsen og de språklige kategoriene man bruker til å fange inn andre menneskers liv med.<sup>39</sup>

Han peker på hvordan den teknologiske utviklingen har skapt et samfunn der musikk har fått en mer og mer sentral plass i folks liv, og i innledningen til sin bok inntar han en kollektiv synsvinkel, et «vi» som synes å være situert innen musikkretser i det akademiske miljøet:

Når vi ser oss rundt i musikkksamfunnet, er det ofte påtakelige sammenhenger mellom folks musikksmak og måten de presenterer seg selv på. Vi kan lett få en mistanke om at mange bruker musikken til å signalisere hvor de hører hjemme når det gjelder sosial klasse, verdier, kulturell prioritering, økonomi, holdninger og livsstil. Vi har lagt merke til at mange som velger de mest markante og kanskje mest stereotype musikkformene – og bare dem, utsetter seg mer eller mindre villet for en sosiologisk grovsortering. I vårt komplekse samfunn, hvor livsstil og forbruksvaner lar seg tilbakeføre til ønsket om å framstille seg på en bestemt måte, fungerer vel slike livsstilsmarkører som overflatiske identitetsmarkeringer.<sup>40</sup>

Fra en posisjon med overblikk over det han kaller «musikkksamfunnet», avdekker Ruud her en tendens hos folk til overfladisk å se seg selv i lys av ytre aspekter, og å søke tilhørighet i kulturer og subkulturer med karakteristiske kjennetegn for slik å iscenesette seg selv overfor

---

<sup>39</sup>Ruud, 2013: 18.

<sup>40</sup> Ruud, 2013:15 (min kursiv).

omgivelsene. Hvis man betrakter romanen fra en tilsvarende distanse, kommer lignende mønstre til syne, noe som også er karakteristisk for figurenes oppfatning av hverandre. Daniel ler av Påls identitetsmarkering, og tenker senere på ham som «taperen med Metallica- skjorta».<sup>41</sup> Tirils omgivelser sukker oppgitt over hennes teatraliske iscenesetting av seg selv, og opplever den som latterlig. Selv den fraværende moren stiller seg til doms over datteren: «Å herregud. Evanescence. Det er så pompøst».<sup>42</sup> Når Tirils sang likevel treffer henne følelsesmessig med stor kraft, peker dette mot identitetsaspekter som er dypt personlige og individuelle. Ruud beskriver det slik:

I dette bildet av egen identitet, som formet av samfunn og samtidens diskurser, av venner, sted og oppvekst, mangler en dimensjon som er sentral når identitet skal innkretses: selvets forhold til seg selv, ikke bare som selvrefleksjon, men også som opplevelser av kropp og følelser. Noen ville vel si at vi her er framme ved kjernen i musikkopplevelsen: musikkens evne til å berøre det kroppslige i oss, bevege følelsene og skape betydninger. Når musikken skal skrives inn i en diskurs om identitet, blir en av dens mest vesentlige bidrag nettopp at den skaper en situasjon som berører oss på en særlig måte, skaper en følelsesmessig kontekst som fryser øyeblikket til potensielt framtidige minner.<sup>43</sup>

De følelsesmessige og fysiske aspektene ved musikkopplevelsen Ruud her beskriver som så sentrale, er også kjernepunktet for denne oppgavens tilnærming til samspillet mellom romanteksten og ulike musikalske hypotekster. Jeg har tidligere omtalt Renbergs intensjon om å vekke emosjon og empati både hos seg selv og leseren, noe jeg i stor grad opplever at han har lyktes med nettopp ved å utnytte det potensialet som ligger i musikken. Det er likevel verdt å tenke over at Renbergs roman er situert i Stavanger noen septemberdager i 2012, og all populærmusikken er «ferskvare» i den forstand at den både er tilgjengelig gjennom media, og er kjent for svært mange. Om teksten i løpet av kommende årtier vil fortsette å gi gjenklang hos leserne, eller om romanen ganske enkelt vil «gå ut på dato», gjenstår å se. I denne sammenhengen er det viktig å huske at de hypertekstuelle forbindelsene til populærmusikken bare er ett av et mangfold aspekter ved romanen, og derfor på ingen måte er alene om å tilføre den potensial for en rik leseopplevelse. Ruud poengterer også at musikk ikke nødvendigvis oppleves som sentralt for å forstå hva vi mener med identitet:

---

<sup>41</sup> Renberg, 2013:366 og 408.

<sup>42</sup> Renberg, 2013:507.

<sup>43</sup> Ruud, 2013:26

For mange oppleves musikken kanskje viktig i hverdagen, men likevel perifer når det gjelder sentrale livstemaer eller verdier. Når vi skal bestemme hva «identitet» handler om, er det ikke bare alder, kjønn og sosial klasse vi tenker på. Snarere er temaer som autentisitet, tilhørighet til sted og tid, hvor vi kommer fra, hva vi tror på, etnisitet, forholdet til andre mennesker, opplevelse av å mestre eget liv med mer sentrale komponenter i vår selvoppfatning.<sup>44</sup>

Ruud utdyper videre hvordan nettopp slike identitetsaspekter danner bakgrunnen for musikalsk identifikasjon, og hvordan musikk på grunn av sin evne til å vekke følelser, blir en viktig katalysator i produksjonen av minner og i historier vi forteller om oss selv: «Gjennom en slik tilnærming kan forholdet mellom musikk og identitet gis en allmenn betydning i et humanistisk eller samfunnsvitenskapelig prosjekt som dreier seg om å forstå identitetsdannelse.»<sup>45</sup>

Renberg spiller bevisst på dette når han lar en slik forståelse komme til uttrykk gjennom romanfigurenes personlige forhold til musikken, og gjennom det, deres ulike sosiale tilhørighet og tilknytning til generasjon, epoke og sted. Han utforsker dette feltet, og bygger ulike identitetsaspekter knyttet til populærmusikken inn i romanen. I romanens etterord takker han et anseelig antall samarbeidspartnere for hjelpen, deriblant «musikknerdene Ellen Arnstad og Asbjørn Slettemark, (og) tungrockspesialisten Geir Edvardsen».<sup>46</sup>

For Renbergs romanfigur Jarle Klepp, er også identitet og musikk tett forbundet, men det vil føre for langt å utdype det nærmere her.<sup>47</sup> Hans musikalske univers synes imidlertid å ha det meste til felles med forfatterens eget. *Vi ses i morgen* er pr. definisjon en kollektivroman fordi den omhandler en større gruppe mennesker og relasjonene mellom dem, uten å utpeke en eller noen få hovedpersoner. I dette verket utvides det musikalske feltet betydelig i forhold til tidligere, og musikken blir en vesentlig markør for den enkeltes identitet og tilhørighet. Dette er aspekter som også er relevante for leseren. I den grad man selv har et forhold til musikken som presenteres, det være seg positivt eller negativt, vil man kunne oppfatte de fiktive karakterene fra ulik distanse. For en kjenner av tungrocken, vil mange hypertekstuelle koplinger være helt selvfølgelige og umiddelbart tilføre karakterene dybde,

---

<sup>44</sup> Ruud, 2013:16.

<sup>45</sup> Ruud, 2013: 18.

<sup>46</sup> Renberg, 2013: Etterord s. 607.

<sup>47</sup> Renberg, Tore 2005: *Mannen som elsket Yngve*. Oslo: Forlaget Oktober.

mens de for andre lesere vil gå upåaktet hen, eller også skape distanse eller likegyldighet til den samme romanfiguren.

### 2.3.1 «Guilty pleasures»

For å forstå sammenhengen mellom musikk og identitet, er kanskje spørsmålet om hvilken musikk vi *ikke* liker vel så sentralt som hva vi identifiserer oss med, hevder Ruud. Når musikk blir identitetsmarkør, er det viktig å ta avstand fra «bad music», noe som i sin tur fører til ambivalente følelser hvis man liker musikk som ikke passer sammen med det bildet man ønsker å opprettholde av seg selv – såkalte «guilty pleasures». Han beskriver hvordan vi lar musikken utføre et viktig arbeid i vår utforming av identitet gjennom de ulike fasene i livet, både når det gjelder kjønn, religion og verdier i videste forstand. Han mener at et paradigmeskifte er på gang angående forståelsen av musikkens rolle i å danne relasjoner til andre, skape forankring til sted og tidsperiode og danne holdepunkter og forbindelseslinjer mellom livsfaser gjennom sin emosjonelle og symbolske kraft.<sup>48</sup>

Renberg bekrefter Ruuds antakelser når han lar musikken få en så fremtredende funksjon i dialogen både i, med og rundt fiksjonsuniverset, og viser hvordan verdier og kjønnsidentitet er nært knyttet til den. «Hillevåggjengen» med Jan Inge i spissen er verdimessig forankret i 80-tallet, heavy metal, countrymusikk og horrorfilm. I analysen vil jeg vise hvordan grunnvollene røkkes både for Rudi selv og for de kriminelles tilværelse, når han lar seg forføre av popmusikk i form av Coldplays «Viva La Vida», et klart eksempel på det som kalles «guilty pleasures». Romanens ambivalente struktur, som jeg gjør nærmere rede for i kapittel 3, underbygges i denne brytningen mellom individets sosiale og personlige identitet, og fungerer samtidig som en metafor for omveltning og forandring som betingelser for menneskelivet, fortellingens sentrale tema. Leserens individuelle forhold til musikkformen sangen representerer, og eventuell kjennskap til denne spesielle «landeplagen», vil føre til ulik grad av identifikasjon med, og nærhet/avstand til Rudi som aktør i fiksjonsuniverset. Fortellingen om hans oppmerksomhet på og gradvise tilnærming til popslageren «Viva la Vida» går som en rød tråd gjennom beretningen, og får slik en vesentlig betydning jeg vil utrede nærmere i analysedelen.

---

<sup>48</sup> Ruud, 2013: 45- 46.

### 2.3.2 Musikk som kulturelt tegn, og et uttrykk for verdimessige brytninger

Ruud diskuterer ulike oppfatninger av begrepet *selv*, og motforestillinger mot å betrakte dette som noe medfødt og avgrenset. Han refererer til Hume, Nietzsche, og poststrukturalistiske tenkere som Foucault og Derrida, som betrakter selvet som en konstruksjon der kulturens symbolske former og mønstre blir råvarer for tankeprosessene. Innenfor vår kulturkrets finnes et mylder av slikt råmateriale for identitetsbygging, og individualitet bygget på ideen om et autonomt selv blir idealet:

Vi er dømt til individualisering (...). Fortellingen om oss selv (...) er en risikobiografi hvor vi må forholde oss til muligheter, usikkerhet, ambivalenser. Kanskje er det usikkerheten knyttet til valgene og den tilsynelatende friheten som fører til at enkelte søker fellesskap i subkulturer eller forplikter seg til livsvarig medlemskap i fankulturer.<sup>49</sup>

I analysene vil det forhåpentligvis bli klarere hvordan dette aspektet preger de enkelte romanfigurene. Fellesskapet i en subkultur er tydelig hos «Hillevåggjengen» som gjennom de nesten tretti årene som har gått siden handlingen i *Videogutten*<sup>50</sup> har beholdt forankringen i sine 80-tallsverdier med noe som kan sammenlignes med religiøs fanatisme. I hjemmet praktiseres faste rutiner med Iron Maiden til middag, og ukentlige filmkvelder med horrorklassikere. Rudi hater internettet og alt det representerer fordi det rokker ved denne avsondrede tryggheten og truer fellesskapet med de nærmeste. Tiril tilhører en ny generasjon som finner sin tilhørighet gjennom nettet, og dermed har et utall av mulige identitetsmodeller å utforske, etterligne eller forkaste.

Siktemålet med Ruuds prosjekt er å utvikle en ny metodisk tilnærming som gjør det meningsfylt å studere musikk som et kulturelt tegn, en kulturell form som uttrykker brytninger mellom ideologier, normer og verdier – *musikkulturforståelse*. Han er opptatt av at menneskers *opplevelse* av musikken må stå i sentrum, og ikke en analyse av selve musikken.<sup>51</sup> En slik form for tilnærming er kanskje ikke fullt ut etablert i musikkteoretiske kretser, men Renberg kan virke fullbefaren på området når han på bakgrunn av egen erfaring og med innspill fra sine musikalske «venner» lar musikken bli uttrykk for nettopp dette.

---

<sup>49</sup> Ruud, 2013: 58-59.

<sup>50</sup> Renberg, Tore 2006: *Videogutten*. Oslo: Forlaget Oktober.

<sup>51</sup> Ruud, 2013:80.

Ruud velger å kretse inn identitet ved hjelp av fire hovedkategorier, «Det personlige rom», «Det sosiale rom», «Tidens og stedets rom» og «Det transpersonlige rom», og vier et kapittel i boka til hvert av disse aspektene. Jeg velger å gjengi noen hovedpunkter som kan være relevante for oppgaven min, for siden å utdype dette nærmere i de litterære analysene.

### **2.3.3 Det personlige rom, følelsesbevissthet og følelsesuttrykk**

Hvis vi skal være i stand til å oppfatte informasjon om følelser, må vi selv kunne la oss påvirke og bevege emosjonelt, legge merke til egne reaksjoner og bearbeide dem begrepsmessig. *Emosjonell intelligens* henger sammen med evnen til å tolerere andre og å skjønne seg selv, og møtet med musikken gir anledning til en bevisst utforsking av dette området, hevder Ruud:

Dimensjonen som sier noe om hvor nyansert vi kan velge å lytte til musikk som svarer til våre følelser, eller hvor nyansert vi anvender musikken til å kanalisere følelsesuttrykk, er en del av en styrket følelsesbevissthet. For enkelte kan musikken få en terapeutisk funksjon, bli en hjelp til å overkomme vanskeligheter, (...). Musikken blir på denne måten et personlig uttrykksmiddel, et språk som formulerer eller artikulerer følelsene. Man opplever også ved lytting til musikk en sammensmeltning med musikken, hvor artisten «synger det jeg føler».<sup>52</sup>

I analysen av Tirils forhold til sangen «My Immortal,» kommer disse aspektene ekstra tydelig til uttrykk. Her vil jeg peke på hennes opplevelse av at sangen omhandler hennes egen smerte, og at hun selv er ett med artisten. Denne opplevelsen er dypt personlig, og ikke i like stor grad troverdig for omgivelsene. Når Tiril fremfører sangen, blir hun imidlertid en eksponent for en mer generell livssmerte, og berører alle tilhørerne på hver sin måte. Dette er en effekt som også kan treffe leseren på et individuelt og personlig plan. Cecilies forhold til et helt spesielt utvalg heavyballader med tematiske og uttrykksmessige fellestrekk, er et annet eksempel på hvordan musikk kan bli viktige uttrykk for følelser og drømmer.<sup>53</sup>

Følelsesbevissthet involverer også et kroppslig aspekt. Basslyden gir fysiske vibrasjoner, mens en gitarsolo som «skrus» oppover og oppover, kan oppleves smertefull på nært hold. Den høye lyden som kjennetegner enkelte sjangere, får en særlig funksjon gjennom å overdøve og fortrenge den ordinære virkeligheten, og slik gi rom for at noe nytt kan forme seg. I vår kulturkrets har det ofte vært spenninger mellom musikk og fysiske reaksjoner. I

---

<sup>52</sup> Ruud, 2013:104.

<sup>53</sup> Renberg, 2013:161.

følge Ruud advarte allerede Platon mot at musikken kunne feminisere lytteren og utløse sensuelle opplevelser som kunne bli ukontrollerbare.<sup>54</sup> Dette er en redsel som ligger oppe i dagen hos flere av karakterene i romanen, Cecilie kaller Coldplay for «homomusikk» og sier hun får «neller» av den, hun blir tydelig sjalu når Rudi rives med i en form for forelskelse i den samme musikken. Leseren oppfatter at han samtidig plages av en underliggende frykt for at hans rolle som mann, ja hele hans tilværelse er i ferd med å endre seg, og denne endringen er det musikken som baner vei for. Daniels trommer tiltrekker Sandra til det farlige og ukjente, og egger også Veronicas seksualitet slik at det fysiske begjæret etter hvert ikke lar seg kontrollere.

Når vi lar musikken åpne for det indre rommet, åpner vi samtidig for en direkte kommunikasjon med vårt følelsesliv, og vi risikerer å komme i kontakt med den melankolien og opplevelsen av ensomhet i oss selv som er en sentral side ved det å leve, sier Ruud. Musikk med et smertelig innhold berører kanskje mest, og setter oss i kontakt med den empatiske delen av oss selv. Det dunkle blir klarere gjennom musikken, og slik blir den et middel til erkjennelse. Dette er en effekt Renberg lar være gyldig for mange av romanfigurene, for seg selv og for den lyttende leser, og han har slik funnet en viktig nøkkel til å oppnå det han ønsker med sin diktning.

#### **2.3.4 Det sosiale rom**

I den andre hovedkategorien knyttet til identitet, beskriver Ruud hvordan kjønnsrolleforskjeller, klassemotsetninger og skille mellom «høy» og «lav» kultur kommer til uttrykk gjennom stil og syngemåte i den musikken «vi bekjenner oss til».<sup>55</sup> Kollektive minner oppstår gjennom felles musikalske hendelser, og vi får en kraftig opplevelse av tilhørighet. I analysedelen vil jeg gi flere eksempler på hvordan disse aspektene er med å tydeliggjøre den enkeltes sosiale og kulturelle tilhørighet.

Stereotypier oppstår når vi prøver å kategorisere mennesker ut fra deres musikkpreferanser, men når det gjelder visse sjangre er det nærmest universell enighet om noen typiske kjennetegn, påpeker Ruud. Mens folk som lytter til listepop er vanskelig å plassere, blir tungrock-tilhengere ansett for å være negative og i opposisjon til samfunnet. Klassisk og

---

<sup>54</sup> Ruud, 2013: 110.

<sup>55</sup> Ruud, 2013: 139.



country er sjangre som er assosiert med større sosial konformitet. Dette blir et spill med definisjoner der musikken hjelper til med å klargjøre posisjonene ved å overdrive enkelte trekk ved smakskulturene. Kanskje kan man hevde at Renberg ved å knytte visse musikkuttrykk så tett til de enkelte karakterene og miljøene i romanen, til en viss grad spiller på denne formen for stereotyper. Først og fremst fungerer dette imidlertid som et strukturerende element som gir leseren klare holdepunkter, og danner skillelinjer mellom de mange aktørene og handlingsforløpene.

Tirils tilbedelse av Amy Lee er et typisk uttrykk for identitetsutprøving i ungdomstida, slik Ruud beskriver den. Den kan fra en antropologisk synsvinkel ses som et overgangsritual der symboler blir utprøvd og forkastet. Han beskriver hvordan den unges løsrivelse ofte ledsages av oppdagelsen av artister og musikkjangre som gir henne anledning til å markere egen smak, og selv den mest kommersielle popmusikk kan oppleves som en spennende og utfordrende åpning mot verden. Musikk kan gi utløp for protesten mot et beskyttet liv der definisjonsmakten er knyttet opp til religion eller borgerlige verdier, og gjennom bevisst å utforme sitt utseende kan ungdommen distansere seg fra foreldrene. I rocken er håret et sentralt symbol, og hardt slagverk, outrerte klær og høy lyd markerer en protesthandling og et eget verdisystem. Det blir svært viktig for den unge å like den «riktige» musikken, og klær og utseende er nært knyttet til musikksmak. Idoler fungerer som identitetsmodeller, og det nye «selvet» prøves ut på omgivelsene samtidig som selvbildet ofte er svært sårbart. En slik iscenesettelse av utseende og væremåte behøver ikke være varig eller forankret, men en lekende utprøving av roller og identitet med musikken som «sosial simulator».<sup>56</sup> I rollen som «fan» blir internaliseringen av idolet mer fullstendig, og selv om det fra utsiden kan oppfattes som en overgivelse til massehysteriet, innebærer dette en virkelig fordypning som kan spille en sentral rolle for identitetsbyggingen gjennom livet. Tilknytningen til en spesiell artist eller gruppe gir kontinuitet i livet, og tilgang til nettverk og nye fellesskap som kan ha kvasireligiøse så vel som helseregulerende aspekter. Troverdigheten i beskrivelsen av både Tirils og Sandras løsrivelse fra foreldreautoriteten, øker sett i denne sammenhengen.

Fra slutten av 70-tallet sto musikken sentralt når ungdom definerte sin subkulturelle stil, men dette paradigmet blir nå utfordret av internett som åpner for nye sosiale rom i en virtuell verden. Samtidig har det Ruud omtaler som «Napster-generasjonen» en unik

---

<sup>56</sup> Ruud, 2013: 150.

mulighet til å dyrke frem en smal og tydelig identitetsprofil uavhengig av hitlister, og å lytte til musikk hvor som helst.<sup>57</sup> Spillelister deles, og slik slippes andre tett på den musikalske identiteten som oppleves som noe privat, og dermed blir dette preget av en form for ambivalens. I analysen som omhandler Tiril, vil jeg vise hvordan dette paradigmeskiftet kommer til uttrykk i romanen og speiler en virkelighet den unge leseren umiddelbart vil kjenne seg igjen i.

Når det gjelder musikkens speiling av kjønnsroller, mener Ruud at våre forestillinger fortsatt er preget av historiske og kulturelle føringer for fremføring og instrumentvalg, der tendensen er at kvinner tildeles en mer passiv rolle enn menn. Trommer, gitar og trompet er typiske «gutteinstrumenter», og teknologi blir knyttet direkte til maskulinitet og mestring. Fløyte, piano og fiolin er tradisjonelt feminine instrumenter. Populærmusikkartister konstruerer fortsatt ofte kvinnerollen innenfor det som kalles *patriarkalsk feminitet*, der passivitet, underkastelse, uskyld og naivitet står sentralt, samtidig som kvinnen fremstilles som seksuelt tilgjengelig. På konsertscener og musikkvideoer kan man se hvordan man ved hjelp av kroppsgester og kameravinkler i tillegg til tekstlige og musikalske føringer fremstiller den kvinnelige utøveren som en person som trenger bekreftelse og kontroll fra en mann for å bli hel, og slik plasseres i en utvetydig objektposisjon. Gjennom musikkvideoer fremstår imidlertid også kvinnelige rollemodeller som en del av en feministisk diskurs der sterke og provoserende kvinner ikke er passive objekter, men selv kontrollerer mennenes blikk. I romanen er Tiril en eksponent for det siste, mens Cecilie og Sandra i sine relasjoner til Rudi og Daniel, går rett inn i den tradisjonelt passive kvinnerollen som er beskrevet over.

Mer iøynefallende eksempler på representasjon av kjønn finner vi for eksempel i heavy metal-musikkens klare demonstrasjon av mannlige dyder som teknisk virtuositet på gitaren, bruk av ekstreme vokalteknikker, «power chords», forvrengning av klang og høy lydstyrke.<sup>58</sup>

Den maskuline kraftutfoldelsen Ruud her beskriver, fremstår som et naturlig utgangspunkt for Renbergs valg av musikalske referanser i romanen, og karakteriserer kjønnsrollemønsteret i Hillevåggjengen der Cecilie har levd sitt undertrykte kvinneliv og innfunnet seg med sin rolle som sex-objekt helt fra hun var bare jentungen. Daniel tilhører

---

<sup>57</sup> Det amerikanske firmaet Napster ble i 1999 verdenskjent for programvaren *Napster*, som lot brukere verden over engasjere seg i deling av musikk (Kilde: Wikipedia).

<sup>58</sup> Ruud, 2013:169.

en ny generasjon rockere preget av et enda råere uttrykk, slik jeg vil redegjøre for i avsnittet om norsk svartmetall. Dette er en musikkform med et uttrykk og en tematikk som er betegnende for Daniels kaotisk indre, og for Sandras sanseløse bevegelse bort fra det himmelvendte, mot død og undergang.

### 2.3.5 Tidens og stedets rom

Identitet er i stor grad knyttet til hvor vi kommer fra og det tidsforløpet vi har gjennomlevd. Tid og sted knyttes også sammen i musikkopplevelsen, den kan markere knutepunkter i livet og er egnet til å fremkalle og organisere en kollektiv hukommelse. Når auditive minner aktiveres, strømmer inntrykkene av tid og sted tilbake. Medbragt musikkutstyr gir oss muligheten til å forme helt personlige lydmessige omgivelser, avspille lagrede minner og lagre nye opplevelser. I tillegg uttrykker musikken de temaene og verdiene som preger en bestemt periode. En bestemt låt kan bli stående som symbol for en hel livepoke som f.eks. opposisjonsfasen, og selve opplevelsen av å kjøpe en bestemt plate kan oppfattes som et avgjørende vendepunkt i livet, slik det beskrives når Rudi tar skrittet og kjøper CD med Coldplay i platebutikken.

I Norge er det flere artister som spiller på en lokal forankring til en bestemt landsdel. Dialektbruk er en viktig komponent i f.eks. «Stavanger-rock» og Trønder-rock», og en gruppe som Kaizers Orchestra fra Rogaland viser hvordan et spesielt musikkuttrykk kan innskrives i diskurser som gjør at den etter hvert blir oppfattet som et uttrykk for nasjonal identitet. I denne forbindelsen er det interessant at Renberg selv ikke skriver på dialekt selv om språket på andre måter er svært kreativt og nyskapende. Lytter man til forfatterens egen opplesning av romanen i lydbokutgaven, er dialekten likevel umiskjennelig til stede.<sup>59</sup> Dette er identitetsaspekter som også kommer til uttrykk i romanteksten, f.eks. når Rogalandsband som Kaizers Orchestra, Purified in Blood og Kvelertak trekkes inn i sammenhengen sammen med Daniels minner fra den nå historiske Rått og Råde-festivalen i Stavanger. For Hillevåggjengen er også hjemstedet svært viktig, men musikalsk har de først og fremst tilknytning til 80-tallet som epoke, og de deler mange minner fra rockefestivaler sammen med likesinnede fra samme generasjon. Tiril derimot føler størst tilhørighet til sitt idols

---

<sup>59</sup> Renberg, Tore 2013: *Vi ses i morgen*. Oslo: Lydbokforlaget.

hjemsted i USA, noe som viser hvordan dagens unge tilegner seg verdier preget av globale medier.

Menneskeskapte og naturlige lyder preger et landskap og gir stedet spesielle akustiske kjennetegn. Begrepet *sonotop* utgjør summen av lyd og sted, og er et viktig forankringspunkt for identiteten, hevder Ruud. Renbergs verden er påfallende blottet for naturlig lyd, mens visuelle skildringer er malende og livaktige. Metaforisk sett er det som om han gir leseren et lydspor, en spilleliste som følger oss gjennom de dramatiske hendelsene og fester dem i minnet, kanskje for bestandig. Dette er analogt til Ruuds beskrivelse av måten mange bruker musikken på i våre dager der teknologien tillater det: «som et lydspor i hverdagen til å forsterke og endre stemninger, akkompagnere oss til enhver tid, følge oss fra sted til sted, til å bekrefte individualitet».<sup>60</sup>

### 2.3.6 Det transpersonlige rom

Ruud beskriver hvordan intense følelser kan oppstå i møte med musikken. Sterke kroppsreaksjoner eller til og med ekstase kan forekomme, og slik får musikkopplevelsen en metafysisk, og kan hende en religiøs dimensjon. Han nevner Freuds forbehold overfor musikk, basert på at den kjente psykologens analytiske side gjorde opprør mot å bli beveget av noe uten å vite hva eller hvorfor. I en holistisk psykologi, hvor man ser det fysiske og det psykiske som en helhet, får musikken en helt annen betydning. Den italienske psykologen Roberto Assagioli utviklet ideen om det *transpersonlige* - et «rom» med utvidede eller endrede bevissthetstilstander som kan åpne seg f.eks. når man lytter til musikk. Her dreier det seg ikke bare om religiøse eller spirituelle opplevelser, men glimt av erkjennelse, intuisjon og inspirasjon.<sup>61</sup> Et slikt glimt blir beskrevet i romanen når Jan Inge etter lenge å ha grublet over hvilke ord han skal velge i gravtalen over Tong, plutselig blir inspirert av en av farens gamle countryplater:

*Cold, cold heart*, sang Hank Williams. Jan Inge slo opp øynene. Han reiste seg fra rullestolen. Han gikk noen runder rundt på stuegulvet og ristet på hodet. Hank sang om en kvinne med kaldt hjerte, og det var lang vei fra en kjærlighetssang om en kald kvinne til fortellingen om Tong, men likevel. Det hamret i brystet på Jan Inge da han kjente sannheten plyndre seg fram: Fortellingen om Tong var ikke fortellingen om varme. Fortellingen om

---

<sup>60</sup> Ruud, 2013:41.

<sup>61</sup> Ruud, 2013:237- 238.

Tong var ikke fortellingen om et godt menneske. Det var – og her unnskyldte Jan Inge seg for at han tenkte så vonde tanker – fortellingen om et kaldt hjerte.<sup>62</sup>

Ruud henviser til en rekke studier som bekrefter at vi i vår kultur definerer musikk som følelsenes språk, og de som forteller om slike musikkopplevelser, bruker ofte ord som fordypning, å bli løftet opp, fornyelse, frihetsfølelse, glede, kraft, godhet og indre frihet. Positive følelser som glede, kjærlighet, trygghet, fred og ro er det vanligste, men musikken kan også utløse sorg, uro, frykt og sinne. Slike opplevelser er ledsaget av fysiske reaksjoner knyttet til sterke følelser, og kan gi seg utslag i spenninger i kroppen, bevegelsestrang, gråt, pustebesvær, gåsehud o.l. Detaljer i musikken er ikke i fokus, men assosiasjoner, minner og fantasier strømmer på:

Det er tydelig at musikken har sprenget de språklige kategorier vi bruker til å beskrive opplevelser med, og at det i stedet har åpnet seg noe nytt, et opplevelsesrom som kan fylles med et nytt innhold.<sup>63</sup>

I analysene vil jeg peke på hvordan aktørene i fiksjonsuniverset på ulike måter blir deltagere i et slikt transpersonlig rom, en bevegelse som er særlig tydelig i skildringen av Tirils fremføring av «My Immortal». Jeg vil også belyse hvordan vi som lesere trekkes med inn, både i medopplevelsen av selve hendelsene, men også gjennom det Genette betegner som paratekstuelle pekere, f.eks. mottoet for første del av romanen, «Get ready for love».<sup>64</sup> Jeg har tidligere pekt på at tematikken i romanen særlig dreier seg om mennesker i liminalfaser, altså overganger til nye posisjoner i den sosiale strukturen. Bruken av rock som hovedleverandør av musikalske referanser, er kanskje naturlig i slike sammenhenger:

Odd Arne Berkaak har med utgangspunkt i en analyse av rocken som kulturform vist at tekst og musikk innen rocken henter sine motiver fra og symboliserer liminale tilstander eller fenomener. Rocken kan leses som et samlet forsøk på å skape seg et rom i kulturen som ikke er invadert av normalsamfunnets språk og opplevelsesformer.<sup>65</sup>

---

<sup>62</sup> Renberg, 2013:592.

<sup>63</sup> Ruud, 2013: 245.

<sup>64</sup> Renberg, 2013:11. Se også kap. 3.1.

<sup>65</sup> Ruud, 2013: 250.

### 2.3.7 Musikk som metafor for identitet

De ambivalenser som preger moderne identitetssøking medfører ofte en opplevelse av rotløshet, og mulighetene som lokker rundt neste sving fører til stadig nye oppbrudd. Ruud henviser til musikkterapiforsker David Aldridge som på dette grunnlaget mener at musikk er en mer dekkende metafor for mennesket i mediasamfunnet enn f.eks. organismebegrepet eller maskinmetaforen. Vi kan forstå vårt liv og vår historie som en flerstemt komposisjon hvor vi stadig utvikler nye temaer eller føyer til nye satser, og hvor det av og til enten svinger eller «groover».

I bokas avslutningskapittel utdyper Ruud sin begrunnelse for at musikken fungerer som en metafor for identitet, og beskriver hvordan musikken har en implisitt mening og en oppsummerende funksjon som er med å danne kjernesymbolene i en persons fortelling om sitt liv. «For meg fungerer musikken som et speil», forklarer en av hans informanter. «Jeg slipper den inn i meg for å se hva den treffer.»<sup>66</sup> Min påstand er at Renbergs verk opplevd i samspill med sine musikalske hypotekster kan få en lignende funksjon for den som åpner opp for det.

## 2.4 Særtrekk ved heavy metal-musikk, sjangre og subkulturer

Håvard Rem sier i forordet til boka *Innfødte skrik* at han er den første til å fortelle historien om norsk svartmetall «med utgangspunkt i en stram og nøye analysert kronologi».<sup>67</sup> Han daterer norsk svartmetalls inntreden i allmennkulturen til året 1993, men gjør i boka rede for heavy metal-musikkens opprinnelse og utvikling fra ca. 1970 som bakgrunn for dette gjennombruddet. Siden metal-musikk er en hovedleverandør av musikalske referanser i Renbergs roman, og jeg i analysene undersøker hvordan generasjonstilhørighet og andre identitetsaspekter er markert gjennom koblinger til musikk, blir dette et utgangspunkt som gjør stoffet anvendbart. Hillevåggjengen og Pål er rundt førti år gamle, og har sin identitet knyttet til 80-tallet, mens tenåringene Daniel William og Tiril er musikalsk forankret i et nytt årtusen. Rems fremstilling blir klargjørende for forståelsen av hva som preger sentrale

---

<sup>66</sup>Ruud, 2013: 258.

<sup>67</sup>Rem, 2010: 10.

aktører i romanuniverset, og speiler slik den erfaringen Rem selv har gjort seg under arbeidet med boka:

Møtet med menneskene og musikken har gitt meg svært mye. Det er mitt ønske at denne boken kan gi noe tilbake. Boken er ikke et leksikon eller en fasit. Den er ikke laget av en organisasjon eller et forbund. Avsenderen er et enkeltmenneske. Det er også mottageren – utenforstående eller ikke.<sup>68</sup>

Her kommer det frem at Rem med stort personlig utbytte har gitt seg inn på et for ham fra før ukjent musikalsk område, og hatt givende møter med mennesker knyttet til metal-kulturen. Han påberoper seg ikke å ha skrevet et leksikalt verk om emnet, men legger vekt på opplevelsesaspektet hos seg selv og sin mottager. Dette utgangspunktet korresponderer godt med min egen tilnærming til musikken som er representert i Renbergs roman, og også med den åpne holdningen jeg har funnet så inspirerende i Gerard Genettes teori om hypertekstualitet. Når Rem utpeker mottageren som et enkeltmenneske, føler jeg meg fri til å benytte meg av den informasjonen og refleksjonen han tilbyr i den grad det oppleves fruktbart for oppgaven min.

Med dette som utgangspunkt, vil jeg i det følgende skisserer noen definisjoner av sjangre innen metal-musikken, og knytte dem til eksempler på band og artister som er sentrale for analysen av Renbergs roman.<sup>69</sup> Jeg vil kort redegjøre for noen karakteristiske trekk ved subkulturer knyttet til disse musikkformene, se på koblinger mellom typisk tematikk og metaforikk i metalsjangeren og romanen.

#### **2.4.1 Sjangerdefinisjoner og deres representasjon i romanen**

Rem bruker begrepet *tungmetall* som et synonym til *heavy metal*. Musikkformen oppsto rundt 1970, som en videreutvikling av tungrocken fra siste halvdel av sekstitallet. I sangen «Born to Be Wild» fra Steppenwolfs debutalbum (1968), lanseres sjangerbetegnelsen: « I like smoke and lightnin' / Heavy metal thunder».

*Ekstremmetall* er en samlebetegnelse på ulike metalsjangre som er oppstått etter 1980 og som har vært vesentlig tyngre, hardere og/eller særere enn tungmetallen, og som i mange tilfeller er en fusjon av tungmetall og punk. Viktige ekstremmetallsjangre er trash metal, death metal og svartmetall.<sup>70</sup>

---

<sup>68</sup> Rem, 2010: 11.

<sup>69</sup> Kilde for utfyllende opplysninger om band: Wikipedia.

<sup>70</sup> Rem, 2010: 13.

En grovsortering av de bandene som er direkte nevnt i romanen trekker opp noen klare linjer i forhold til disse definisjonene. Hillevåggjengen har som sagt sin forankring på 80-tallet, men Chessis preferanser skiller seg likevel sjangermessig fra de to mannlige gjeng-medlemmenes. Aerosmith med vokalistene Steven Tyler, Van Halen, tyske Scorpions, og det svenske bandet Europe, ble alle stiftet på 1970-tallet, og var i utgangspunktet tungrock-band som gikk over til å spille tungmetall. Heavy-ballader har en særlig betydning for Chessi, og definerer hennes rolle som kvinne og hennes drøm om romantisk kjærlighet av det evigvarende slaget. Det kommer også frem i romanen hvordan Rudi vet å utnytte dette aspektet på en noe manipulativ måte i sin kommunikasjon med kjæresten, f.eks. når han tyr til «Aerosmith-trikset» for å blidgjøre henne etter en krangel:

Rudi puster dypt inn. Okei, tenker han, greit. Her må han hente fram alle triksene. Han ser på henne så direkte han kan, han smiler så sjarmerende han kan, han suger kinnene inn og synger: «*Don't want to close my eyes, I don't want to fall asleep, cause I'd miss you babe and I don't want to miss a thing.*» Hun svelger. Yess. Hun ser på ham. Ler litt. Yess. Aerosmith-trikset. Det slår aldri feil. Helt siden han gjorde det første gangen, sto foran henne og sugde inn kinnene og hermet etter Steven Tyler, har det aldri slått feil. Dama knekker helt sammen.<sup>71</sup>

De to mannlige medlemmene i gjengen har også et nostalgisk forhold til denne musikken, men synes i større grad å ha knyttet seg til musikalske uttrykk av en mer støyende karakter. Det britiske bandet Motörhead er en del av middagsritualet til Hillevåggjengen, «så de får litt fred og ro i sjelen».<sup>72</sup> Bandet plasserer seg sammen med en annen favoritt, Iron Maiden, i overgangen mellom tungmetall og ekstremmetall tidlig på 80-tallet. I romanen kommer det tydelig frem hvordan den larmende musikken har som funksjon å overdøve annen støy, også i overført betydning. Metallica og Slayer er band som defineres inn i undergruppa *Trash metal*, en sjanger som ifølge Wikipedia oppsto som en undergrunns-sjanger tidlig på 80-tallet, og kjennetegnes av sitt høye tempo og gjennomgående aggressivitet. I denne musikken er punk-elementet tydelig, og tekstene dreier seg ofte om sosiale spørsmål med en direkte og konfronterende stil. Preferansen for denne musikkformen er særlig fremtredende hos Rudi, og er sammen med hans tilknytning til mer klassisk tungmetall slik Chessi liker det best, med å definere ambivalensen mellom det kjærlige og det utagerende og voldelige som preger denne karakteren. Påls utpeking av seg selv som en «Maiden man», blir i denne sammenhengen mer tvilsom. Han er på ingen måte kjennetegnet ved aggresjon,

---

<sup>71</sup> Renberg, 2013: 78.

<sup>72</sup> Renberg, 2013:183.



og lever på overflaten et kjedelig A4-liv. Når desperasjonen vokser, er det likevel tilknytningen til denne musikken som bringer ham i forbindelse med et kriminelt miljø han bare vagt har en forestilling om. Hillevåggjengens sosiale outsiderposisjon blir aksentuert bl.a. gjennom tilknytningen til denne typen musikk fremfor mer kommersielle poputtrykk: «Dette er et horrorhjem. Et metalhus og et køntrihus. De der Coldplay-greiene er ikke morsomt engang. Det skaper bare dårlig stemning.»<sup>73</sup>

Selv om Hillevåggjengen fremstår som sosiale outsiders i romanuniverset, er de dypt forankret i populærkulturelle strømninger med bred oppslutning. Metalmusikken fra 70 og 80-tallet er stadig fremme i media, T-skjorter med bandnavn fra epoken dukker opp på deltakere i mainstream underholdningsprogrammer, og tilårskomne vokalist i full rockemundur intervjues av Skavland på fredagskvelden. Iron Maiden hadde livekonsert i Bergen sommeren 2014, og Metallica kom med nytt album samme år. Det spesielle med Hillevåggjengen er altså ikke at de er metalinteresserte, men at de har forblitt i fortida, og at de klamrer seg til den i sin lille åttitallsboble der horror og heavymusikk synes å være selve grunnlaget for deres verdiforankring, tilhørighet og eksistens. I min analyse av Coldplays «Viva la Vida», vil jeg vise hvordan denne tryggheten trues av popmusikken når den gjør sitt inntog i Rudis bevissthet.

Daniel William assosierer seg særlig med band som Kvelertak og Purified in Blood, begge hardcore/metal-band med svartmetallelementer. De tilhører det Rem kaller «andrebølge-svartmetall» i Norge, synger på norsk og kommer fra Rogaland. «Det er lenge siden et norsk kulturuttrykk har oppnådd begrepsstatus innenfor en populærkultur som er så global som metallmusikk», hevder Rem.<sup>74</sup> I denne sjangeren er virkemidlene mer ekstreme enn i annen musikk. Basstrommene og bassen er fremtredende, raske og maskingeværaktige, gitarlyden forvrengt, og vokalen skrikende. Boktittelen *Innfødte skrik*, peker på dette særtrekket ved norsk svartmetall.

---

<sup>73</sup> Renberg, 2013: 420.

<sup>74</sup> Rem, 2010:10.

## 2.4.2 Subkulturer knyttet til heavy metal og norsk svartmetall

Da tungmetallen begynte å finne sin form på slutten av sekstitallet, begynte også bandlogoene å finne sin form. Bandnavnet ble et bumerke. Hos tenåringer som hører på Mayhem, er bumerkebevisstheten høy. [...] Et av bumerkets viktigste funksjoner er at bæreren markerer stammetilhørighet, ikke minst overfor ukjente medlemmer av samme stamme.<sup>75</sup>

Denne bumerkebevisstheten er et trekk ved metal-kulturen som kommer til uttrykk flere steder i romanen. Pål går f.eks. rundt i sin gamle Metallica T-skjorte, mens Rudi har «Motörhead» tatovert på kroppen, og vrenger av seg skjorta for å gjøre Pål helt trygg på at han er blant venner. Rudi tenker også på «den flotte «metaltatooen» han i sin tid har spandert på Cecilie.<sup>76</sup>

Koblingen mellom horrorfilm og metallmusikk blir også kommentert i Rems bok. Han beskriver hvordan Ozzy Osbourne, vokalisten i Black Sabbath, i 1969 ga bandet navn etter en skrekkfilm fordi han observerte hvordan skrekkfilm hadde en magnetisk tiltrekningskraft på folk i hjembyen: «Hvis folk står i kø for å bli skremt av en film», tenkte han, «kan de også stå i kø for å bli skremt av en sang.»

«Utviklingen av tungmetallen på sent sekstitallet og dens fortsatte popularitet gjennom sytti- og åttitallet», registrerer tungmetall-akademikeren Robert Walser, «faller nøyaktig sammen med perioden for den største popularitet som horrorfilmer og -bøker noen gang har opplevd.<sup>77</sup>

Rem beskriver hvordan djevelen ble et motefenomen på slutten av sekstitallet både gjennom sangtekster, gimmicks som «djeveltegn», og fremveksten av Hells Angels. Den okkulte popkulturen og symbolbruken fikk en brå avslutning etter at groteske kriminelle handlinger som Mansons massedrap ble koblet til denne strømmingen. Fra tidlig på 80-tallet dukker djevelen igjen opp for fullt:

Ikke at syttitallet var en Satan-fri sone, men flørten i 1969 kjølnet, eller holdt seg som en avstandsforelskelse, inntil den ble sluppet løs i et heftig, men nokså teatralisk favntak på åttitallet - i den nye ekstremmetallen.<sup>78</sup>

---

<sup>75</sup> Rem, 2010:35.

<sup>76</sup> Renberg, 2013: 118, 113 og s. 366.

<sup>77</sup> Rem, 2013: 61.

<sup>78</sup> Rem, 2013:27.

Videre beskriver Rem hvordan det oppsto en motsetning mellom trash metal-bandene Venom og Metallica da de var på Europaturné sammen i 1984. Metallica gjorde enorm kommersiell suksess, mens Venom med sitt satanistiske fortegn representerte svartmetallen, og sammen med death metal overtok som det nye undergrunnsfenomenet. Kirkebrenning og mord innen miljøet gjør at musikkformen etter hvert marginaliseres og forbindes med kriminelle grupper.

### 2.4.3 Typiske tema og metaforer

I følge Rem er ondskapen et sentralt motiv i metalmusikken, men endret verdensbilde og selvoppfattelse gjør at tilnærmingen til dette temaet har forandret seg radikalt gjennom årene. Sekstiåttene oppfattet den hvite mann som sterk og ond, og vil gjøre ham god. Svartmetallen på nittitallet oppfatter at den hvite mann og vår vestlige kultur er svak, snill og truet, og oppfordrer til ondskap:

Fremstillingen av den hvite mann som ond, slik vi finner den i rock- og visetekster fra sekstitallet, overtas i en viss grad av tungmetallen (...). Også i trash metal tidlig på åttitallet beskrives ondskapen i en sosiopolitisk ramme, ofte med en moralsk holdning. I tungmetall og trash metal ser vi altså eksempler på at ondskapen *kritiseres*. Med death metal i siste halvdel av åttitallet blir ondskapen et enda mer sentralt motiv, men denne sjangeren forholder seg til ondskapen på en annen måte. Ondskapen kritiseres ikke, den *beskrives*. Den beskrives i utmalende detaljer, gjerne utenfor en sosiopolitisk kontekst, og uten moralsk pekefinger. Med svartmetallen tidlig på nittitallet *dyrkes* ondskapen. Ondskapen blir sett på som et gode. Man ønsker å være ond.<sup>79</sup>

Dette bruddet er betegnende for ulik verdiforankring hos Hillevåggjengen og den tjue år yngre Daniel William. Mens Rudi og Jan Inge har et respektfullt og til dels aktivt forhold til Bibelen og religionen, og på sin særegne måte har en høy grad av etisk bevissthet, er Daniel påvirket av de satanistiske og antikristne forestillingene som sammen med åsatroen preger mye av den norske svartmetallen. Identiteten som «ond, men virkelig» gjennomsyrrer hans forestillingsverden, og kommer til uttrykk i hans forsøk på tekstsaking.

Darkthrone er det bandet som har fått æren av å ha skrevet den første norske svartmetallsangen. «Inn i de dype skogers favn», er tittelen, og det er nærliggende å tenke at Renberg i sin metaforiske bruk av Gosenskogen kan alludere til denne sangen. Strømhuset i

---

<sup>79</sup> Rem, 2013:185.

skogen, og metaforer knyttet til elektrisitet og lysfenomener har sammenheng med generelle trekk i lydbilde og sceneshow som er typisk for metalsjangeren, og det demoniske/satanistiske innslaget speiles også, f.eks. gjennom metaforen «djevlskatter».

Ivar Bjørnson, komponist og gitarist i ekstrem metal-bandet Enslaved, beskriver i en episode av NRK- serien «Døden. En serie om livet», hvordan den norske metalmusikkens tematikk er knyttet til sammenhengen mellom død og sex. Han peker på hvordan det ekstreme uttrykket spiller på mørke, ubehag og død, og etteraper de kraftigste menneskelige emosjonene. Etter hans oppfatning tilfredsstilles en naturlig «dødsdrive» gjennom denne musikken, i en kultur der religion og mystikk i økende grad mister sin betydning, og «reality og plastikk» overtar deres posisjon i folks bevissthet. Han peker på hvordan metalmusikken i sitt forhold til døden gjør det destruktive om til en konstruktiv kraft som kan forløse det som står fast eller holdes nede, og dermed føre til en form for «katarsis» eller sjelelig renselse.<sup>80</sup> Denne beskrivelsen av norsk metalmusikk gir et meningsfullt bakteppe for den gjennomgående handlingen og tematikken i Renbergs roman. Koblingen mellom tekst og metalmusikk beforder også sterke, til dels ekstreme emosjoner, slik de skildres hos de enkelte romanfigurene. I Daniel Williams forestillingsverden speiles sammenhengen mellom død og sex, lys og mørke, det demoniske og det himmelske gjennom et vell av metaforer som er nært knyttet til musikk sjangerens billedverden, og vokalistenes skrik gir gjenlyd helt inn i hans nattlige fantasier:

Ofte kan han våkne midt på natten, sprengt av sin egen kåtskap. Han kan våkne midt i mørket og føle at han ligger i en kald grotte langt inne i fjellet, hvor det drypper av urvann omkring den nakne, ville kroppen hans, hvor det seiler syke flaggermus over det syngende hodet hans, hvor det henger lange gardiner av stein ned gjennom mørket, hvor det brenner blod inni de svarte lungene hans, lunger som ligner steinovner, hvor det av og til skjærer ugjenkjennelige spyd gjennom den fattige luften, spyd som glinser av sølvjern og vått fett, hvor det nå og da kan høres skrik, langstrakte skrik, de begynner som en svak, så vidt hørbar tinnitus i det fjerne, før de stiger og strømmer mot ham som tunge tog av sprutbåren smerte og smeller som bolter mot hørselen. Da vet han hvem som har våknet, grottemannen, steinmannen, jernmannen: *Han bare vet det.*<sup>81</sup>

---

<sup>80</sup> Ivar Bjørnson, *Døden. En serie om livet*. Episode 3, NRK 09.11.14.

<sup>81</sup> Renberg, 2013:66.

## KAPITTEL 3

### LITTERÆR DISKURS OG POSISJONERING AV ROMANEN

*Vi ses i morgen* er en stor og kompleks roman, men oppleves likevel som umiddelbart tilgjengelig for leseren. Jeg vil derfor begynne med å skissere et bilde av verkets formelle strukturer, og vise hvordan forfatteren tilrettelegger teksten slik at den skal åpne for opplevelse og emosjon og by på minst mulig motstand. Videre vil jeg drøfte hvordan strukturelle trekk i romanen kan knyttes til begrepene polyfoni og hypertekstualitet, og gi eksempler på hvordan flerstemmigheten i romanen kommer språklig til uttrykk. Jeg vil også kort gjøre rede for noen tankestrukturer jeg oppfatter som et underliggende fundament for romanen, og som kan relateres til romanteoretikerne Bakhtin og Lukács.

I kapitlets andre hoveddel vil jeg vise hvordan romanen posisjoneres på en bredere kulturell arena gjennom romansingelen og musikkvideoen, og hvordan de ulike uttrykkene gjensidig forsterker hverandre.

#### 3.1 Romanens formelle struktur og underliggende tankestrukturer

Man kunne frykte at en roman med så mange personer og parallelle situasjoner ville bli uoversiktlig og forvirrende. Dette er på ingen måte tilfelle når det gjelder Renbergs roman. Bakgrunnen for måten han strukturerer fortellingen på, kommer tydelig frem i *På fest hos litteraturen*, en samling av tre foredrag forfatteren holdt på Litteraturhuset i Oslo våren 2009, utgitt på Oktober forlag i 2012. Her omtaler forfatteren *Sin egen herre* av Halldór Laxness, en bok han i tillegg fremholder som «Nordens beste roman»:

Den nesten 600 sider tykke romanen består av to deler. Disse er inndelt i to underdeler, hvor bind en består av «Island landnåmsmann» og «Gjeldfritt bo», bind to av «Vanskelige tider» og «Oppgangstider». Dette tiltrekker meg, klarheten i det, hvordan man kan skimte et episk firmament bak de fire titlene og dras mot det i forventning. Disse fire titlene består igjen av 76 mindre kapitler som utgjør den totale romanen. Også dette liker jeg uhyre godt! Å vite at hvert kapittel har et mål, er en entitet, ikke minst det rent leservennlige i det, å vite at man får en pause; det er deilig. Jeg føler at forfatteren har vært omtenkssom overfor leseren.<sup>82</sup>

---

<sup>82</sup>Renberg, 2012: 106.

Strukturen i hans egen roman, som må ha vært på planleggingsstadiet da foredragsserien ble holdt, har påfallende mange likhetstrekk med det han her beskriver. Den nesten 600 sider tykke romanen er riktignok samlet i ett bind, men er delt opp i fire deler, de tre første på snaut 200 sider hver, og den siste en epilog på tjue sider. Hver del har en ukedag og dato som overskrift, og viser at den sentrale handlingen foregår i tidsrommet mellom tirsdag 25. og torsdag 27. september før den avsluttes og oppsummeres på søndag 30. september. Handlingsgangen er altså i utgangspunktet strengt kronologisk, men med mange parallelle forløp, slik at det oppstår en stadig forsinkelse i lesningen.

Når handlingen veksler mellom ulike fortellerposisjoner og synsvinkler, bygges det opp en intens spenning, og Renberg benytter ofte rene «cliffhangers» i det han slipper et forløp og lar leseren vente noen kapitler på fortsettelsen. Samtidig befordrer de mange parallelle forløpene en opplevelse av at tiden nesten står stille, og at handlingen i liten grad drives fremover. Når det i tillegg forekommer mange tankereferater med hyppige analepser i form av minner fra oppvekst og tidligere hendelser, blir langsomheten en påtagelig kontrast til det spenningsmettede og dramatiske hendelsesforløpet. Slike analepser er bl. a. knyttet til bakgrunnen til det kriminelle søskenparet Jan Inge og Cecilie, og henviser direkte til handlingen i Renbergs roman *Videogutten*. Slik oppstår en ambivalens mellom spenningsskapende virkemidler og dvelende tilbakeblikk som understreker grunnstrukturen i hele romanen, noe jeg kommer tilbake til.

Først vil jeg peke på flere trekk ved bokas rent formelle struktur. De to første hoveddelene innledes med et sitat hentet fra den populærmusikalske arenaen, mens den tredje innledes med et vers fra Salomos ordspråk, slik det fremgår av figur 2. De tre mottoene peker på tre sentrale tema i romanen; kjærligheten, døden og vennskapet, og kunne hver for seg være gjenstand for videre analyse. Dette ville imidlertid føre for langt, og når jeg i analysedelen velger å fokusere spesielt på mottoet for første del, er det både fordi kjærlighetstematikken gjennomsyrrer hele verket, og fordi dette mottoet er ett av to som er relatert til populærmusikk. Nick Cave-sitatet gir også et godt utgangspunkt for å gå nærmere inn i forholdet mellom Sandra og Daniel, en kjærlighetshistorie som står helt sentralt i romanen.

Tirsdag 25. sep.	Onsdag 26. sep.	Torsdag 27. sep.	Søndag 30. sep.
171 sider, kap. 1-31	202 sider, kap. 32-66	190 sider, kap. 67-105	20 sider, kap.106
Nick Cave: Calling every boy and girl. Calling all around the world. Get ready for love!	Motörhead: The only card I need Is the Ace of Spades	Ordspråkene 18,24: Det kan gå galt med en mann som har venner. Men det finnes venner mer trofaste enn en bror	

Fig.2

Til sammen består romanens tre deler av 105 korte kapitler som er utstyrt med hver sin tittel, og i tillegg navnet til den av de i alt elleve personene fokuset rettes mot, i en parentes etter tittelen. Det utpeker seg ingen hovedperson, men frekvensen for åtte av de elleve figurene er hyppigere enn for de resterende tre, i og med at fortellingen utspiller seg med utgangspunkt i de førstnevnte i fra ni til fjorten kapitler, mens de sistnevnte kun får navnet knyttet til mellom ett og fem kapitler hver.<sup>83</sup> Kapitlene er fysisk skilt fra hverandre med en sort side, noe som ytterligere forsterker opplevelsen av forflytning mellom de ulike perspektivene, og samtidig skaper oversiktighet for leseren. Akkurat disse sorte mellomarkene var noe jeg umiddelbart la merke til som noe særegent ved layoutet, men det må tilføyes at flere utgivelser på Forlaget Oktober denne høsten er strukturert på samme måte, og det blir derfor vanskelig å tillegge det noen særlig betydning.<sup>84</sup> Likevel finner jeg det interessant hvordan denne «klippingen» understreker det filmatiske preget i romanstrukturen, et aspekt som forsterkes ytterligere ved at teksten inneholder mange hypertekstuelle referanser til horrorfilm, et poeng jeg vil utdype noe mer i kapitlet om musikkvideoen som er laget til romansingelen.

Siste del av romanen utgjør ett kapittel som er vesentlig lengre enn gjennomsnittet, det innledes ikke med noe tekstsitat, og er heller ikke knyttet til en spesiell person. Her introduseres vi for øvrig for *Halldór Buonanotte Ljótsson fra Isafjörður*, en legendarisk distributør av tjuvgods, og en livsklok veileder for Stavangers underverden. Tildelingen av navn og nasjonalitet er neppe tilfeldig når Renberg på en ganske fornøylig måte tildeler sitt litterære ideal Halldór Laxness en stemme blant alle de andre. Følgende uttalelse fra «Buonanottes» munn oppsummerer på mange måter det jeg oppfatter som et av romanens hovedbudskap: «Breytingar. Jeg tenker at det er Guds gave til okkur Daudlegra.»<sup>85</sup> Om

<sup>83</sup> Shaun har sitt navn knyttet til ett kapittel, Tong til fire, og Veronica til fem.

<sup>84</sup> Knausgård, 2013: *Sjelens Amerika*, og Grytten, 2013: *Brenn huset ned*.

<sup>85</sup> Renberg, 2013:586.

islandsken er helt etterrettelig, kan jeg ikke bedømme, men budskapet oppfatter jeg dithen at brytninger er guds gave til oss mennesker. Synonymer som uro, brudd, skisma, spenning og friksjon kan nyanserer begrepet ytterligere. Mennesker i liminalfaser, krise, omveltninger og forandring er en viktig tematikk i romanen som jeg skal komme tilbake til i analysedelen av oppgaven.

### **3.1.1 Et kor av stemmer i en multimodal virkelighet**

Begrepet polyfoni betegner ifølge Bakhtin en form for struktur i en litterær prosatekst der de ulike stemmene er plassert i en dialogisk sammenheng som likestiller innbyrdes relasjoner og relasjonen til forfatteren.<sup>86</sup> Ut fra det jeg over har gjort rede for når det gjelder strukturen i *Vi ses i morgen*, er dette begrepet relevant. Når jeg betrakter innholdsfortegnelsen som er plassert foran i boka, slår det meg at den ligner et konsertprogram for et verk i tre satser, der hver utøver står nevnt i parentes etter sine numre. Forfatteren orkestrerer verket på en måte som gjør det tilgjengelig og åpent, men trer tilsynelatende selv i bakgrunnen for det «koret av stemmer» han lar komme til orde i en innbyrdes dialog som klinger flerstemmig sammen og beholder sin flertydighet. Med utgangspunkt i oppgavens problemstilling, blir det naturlig for meg å betrakte populær-musikken som er innlemmet i romanen som en deltaker i denne dialogen, en egen stemme i koret. Kanskje kan musikken fremstå som en fruktbar metafor for hele det dialogiske aspektet i romanen, og som en nøkkel til et enda større fiksjonsunivers som forfatteren legger åpent for leseren.

Hypertekstualiteten i Renbergs roman er åpenbar, og forfatteren legger på alle måter til rette for at leseren kan orientere seg i den mangfoldigheten av hypotekster i ordets videste forstand, som ligger til grunn for verket. Utallige titler på bøker, horrorfilmer, rock- og poplåter nevnes eksplisitt, og veien til internettet er kort og tilgjengelig. Gjennom denne invitasjonen til en aktiv leserolle, presser det seg frem en leserholdning der man åpner opp for å la seg berøre, og dermed for å få sin lesning beriket fra mange kilder. Det ville være noe i nærheten av et livstidsprosjekt å forholde seg like aktivt til alle deler av dette store materialet, der hvert enkelt uttrykk i de ulike sjangrene i seg selv er et utgangspunkt for opplevelse og refleksjon.

---

<sup>86</sup> Jmf. kap. 2.2.1



### 3.1.2 Troverdighet og språk

Tore Renberg portretterer i sin roman mennesker av begge kjønn, i ulike aldre og fra forskjellige samfunnslag på en varm, humoristisk og troverdig måte. En stor, episk roman kjennetegnes nettopp ved en slik form for troverdighet, og det er grunn til å spørre seg hvordan Renberg oppnår dette. Svaret ligger etter min oppfatning først og fremst i den måten han benytter seg av et folkelig språk preget av ulike sjargonger og diskurser som gir kraft og nyanser til den polyfone flerstemtheten. De ulike sosiolektene vil være mer eller mindre kjente for leseren, men tilgjengelige gjennom mange av de hypertextuelle kanalene forfatteren selv tilbyr, og ofte knyttet til populærmusikk, film og generasjons-tilhørighet. Handlingen er lagt til høsten 2012, og 14 - åringen Tiril er i ferd med å orientere seg i en moderne virkelighet som i hvert fall unge lesere lett kan assosiere seg med. Hillevåggjengen, og foreldregenerasjonen representert ved Pål og Sandras foreldre, har sine musikalske og verdimeslige røtter festet i 80-tallet, og har ikke det samme selvfølgelig forholdet til den grenseløse verden som har åpnet seg gjennom internettet. Sandras kristne bakgrunn har også i stor grad skjermet henne fra alt dette, og hennes språk er preget av religiøse uskyld og trosforestillinger, ofte i en indre dialog formet som bønn.

Troverdigheten i karakterenes flerspråklighet er slående, men romanfiguren Rudi er likevel et eksempel på hva Genette humoristisk betegner som «en legemliggjort hyperbol» når han lar bannskap og grovheter, blandet med heavy metal-sjargong, rockeepiske formler og bibelsitater, samt en dose tysk og engelsk flomme over leppene. Hans ustoppelige ordstrøm overdøves bare av «Stillheten i Motörhead»<sup>87</sup> - overskriften betegner det daglige ritualet hos de kriminelle når de spiser middag med «bånn pinne *Iron Fist*, og ingen sier noe, de bare slapper av så godt de kan, alle mann.»<sup>88</sup> De kreative språklige tiradene til Rudi kunne vært utgangspunkt for en egen avhandling. Når han verbalt invaderer, dominerer og irriterer sine omgivelser, mens han øser sin spesielle livsvisdom og kjærlige og voldelige tanker utover sine nærmeste, oppstår noe av den samme effekten overfor leseren. Rudis språk er uten tvil egnet til å provosere mange, men samtidig er det nesten umulig ikke å bli revet med av hans fargerike, utrolig humoristiske og varme retorikk. For å illustrere noe av dette, tar jeg med et teksteksempel der Rudi ringer ruteopplysningen:

---

<sup>87</sup> Renberg, 2013: 305.

<sup>88</sup> Renberg, 2013: 309.

«Ikke unnskyld deg, Fräulein! Ikke gå med lua i hånda! Ikke stå og skrap som om du var en rumensk tiggere! Det går bra, vi er alle bare mennesker, nå tar vi det smooooooooothly en gang til, var det 3en? 6en? 1en? Skal du ha den i 2en? Hehe!»

«Eh, den går ikke helt inn til barnehagen. Dere vil gå av i Madlamarkveien, og derfra vil dere gå til barnehagen. Det skal ta dere to minutter til fots»

«Til fots, vet du hva farmor kalte det? Apostlenes hester. Det er fra Bibelen. Moseboken. Eller Apostlenes gjerninger! The Big Book, vet du. Det var ikke mye bussing på den tiden, for å si det sånn, Fräulein! Da var det kameler og sandaler! Men når jeg først har deg her, aner jeg en liten aksent? Og det der med at du sier hva Nilsen og Jensen vil hele tiden?»

«He ,he.»

«He he, norsken din er flawless, jeg anslår at du har bodd her temmelig lenge... Befinner vi oss i Tyskland, Mädchen?»

«Hannover.»

«Nærmere bestemt Hannover, du. Og hvem kommer fra Hannover?»

«Hva mener du? Jeg kommer fra Hannover...»

«Yess baby, du og Scorpions.»

«Ha, ha!»

«He, he, ja der fikk du deg en liten latter, Gerda!»

«Jeg heter ikke Gerda...»

«Nei, det er bare sånt vi sier. Oh! Gerda! Ja! Bitte!»

«Ulrike, det er mitt navn.»

«Ja ja, no names, honey, no names.»<sup>89</sup>

Rudi og språket hans aksentuerer etter min mening helt sentrale tankestrukturer i romanen. Jeg tenker særlig på den dramatiske ironien som gjennomsyrrer fortellingen, spillet mellom ideal og virkelighet der uttalte verdier igjen og igjen kolliderer med realitetene. I sitatet over der Rudi øser sine verdireferanser over den overrumpede, men etter hvert lattermilde operatøren, vet leseren at han trenger bussen for å utføre et kriminelt oppdrag. Kontrasten mellom verbalt uttrykk og egentlig intensjon, blir så påfallende og lattervekkende, at man som leser i likhet med telefonoperatøren bare må gi seg ende over. Genette påpeker hvordan en moderne rekonstruksjon av en episk figur vil bestå i å komplisere den karakteren som eposet har skapt «i ett stykke». Man kan forestille seg at en episk, maskulin helt fra 80-tallets heavy metalunivers legemliggjøres i karakteren Rudi. Den sikreste, mest spektakulære og økonomiske formen for å komplisere, og dermed psykologisere figuren, ligger ifølge Genette i ambivalensen og selvmotsigelsen.<sup>90</sup> En slik ambivalens blir svært tydelig i avstanden mellom det Rudi forfekter og det han faktisk foretar seg og står for. Han kaller seg for eksempel «en kjærlighetens mann» og en «familiemann», men hater sin bror og sine foreldre så inderlig at han blir opprørt bare han tenker på dem. Han går heller ikke av veien for heftig voldsbruk, men finner det faktisk både oppkvikkende og underholdende.

---

<sup>89</sup> Renberg, 2013:291.

<sup>90</sup> Genette, 1982: kap. 68.

Selv om han er dens tydeligste eksponent, er ambivalensen slett ikke forbeholdt Rudi. Dette er en grunnleggende struktur som gjennomsyrrer romanen i sin helhet, f.eks. i Cecilies hatfylte kjærlighet til Rudi, i Sandras tillit og frykt overfor Daniel, og kontrasten mellom hennes kristne verdier, drift og hat. Daniel fylles av trang til både hengivelse, vold og drap, og Pål pendler mellom rollen som ansvarsbevisst far og hundeeier og forgjeldet spilleavhengig.

### 3.1.3 Grotesk realisme og dramatisk ironi

Betegnelsen grotesk realisme er på mange måter et dekkende sjangerbegrep når det gjelder *Vi ses i morgen*. Den groteske realismen med sin spesifikke uttrykksform og billeddannelse, utgjør i følge Bakhtins teorier latterkulturens estetiske oppfattelse av verden. De fire dimensjonene i latterens prinsipp; universalitet, fest, frihet og ambivalens er bestemmende for denne estetikken, og utvides med tankene om det materielt kroppslige, negasjonen, degradering og overdrivelser. Karnevalslatteren fremheves som allmenn og sosial. Hele verden fremstår i et latterlig lys i det som kan kalles en munter relativisme, og skiller seg slik tydelig fra den satiriske latteren som alltid er negativ. Karnevalslatteren er ambivalent, og har kraft til å snu verden på hode, begrave og gjenføde.<sup>91</sup> Dette er aspekter som i høy grad er relevante for den underliggende strukturen i Renbergs verk der latteren aldri blir kald og distansert, men snarere gjør de grelle utslagene av tilværelsenes vilkårlighet og smerte til å holde ut.

Den ungarske filosofen og romanteoretikeren Georg Lukács peker i sitt ungdomsverk *Romanens teori* særlig på romanens paradoksale struktur:

Mens den abstrakte form postulerer en forsoningsmulighet mellom menneske og verden, vil enhver konkret historie som romanen formidler, komplisere denne forsoningsintensjonen. Resultatet er at romanens overordnede formprinsipp blir en kombinasjon av «overfladisk» og «dyp» ironi.<sup>92</sup>

Lukács fester seg altså ved det problematiske individet som kolliderer med en kontingent virkelighet. Don Quijotes kamp mot vindmøller blir da det ultimate eksempelet på «romanhelten» som til tross for alle sine vidløftige idealer igjen og igjen slås til jorden. Dette

---

<sup>91</sup>Bakhtin, Michail 1965/ 2001: *Karneval og latterkultur*. Frederiksberg: DET lille FORLAG: Forord.

<sup>92</sup> Lothe m.fl. 2007: 197.

peker på en gjennomgående tematikk i Renbergs roman der det ironiske gapet mellom den enkeltes verdier og drømmer og utfallet av deres handlinger, ettertrykkelig blir avdekket, og følgene er tilfeldige, uunngåelige og fatale.

Begge disse sentrale romanteoriene er med å prege den underliggende strukturen i Renbergs roman. Verket kan oppfattes som lattervekkende, festlig, grensesprengende og egnet til omveltning av tilstivnede oppfatninger og normer, men samtidig gjennomgående tvetydig, dypt ironisk og tragisk.

Jeg vil i det følgende fokusere ytterligere på romanens hypertekstuelle spill med populærmusikken. I analysene ønsker jeg å se nærmere på hvordan den enkelte romankarakteren gjennom forbindelse til konkrete sangtekster, musikkgrupper og populærmusikalske sjangre, trer frem for leseren med sin bakgrunn, situasjon og egenart, og hvordan relasjonene mellom de fiktive karakterene også blir tydeliggjort på denne måten. Dette spillet mellom musikk, identitet og relasjon er en fortløpende bevegelse som foregår både mellom verket og leseren, og internt i fiksjonsuniverset. Populærmusikkens paratekstuelle funksjon ligger åpen for leseren, samtidig som Renbergs persongalleri aktivt forholder seg til, lytter til, kommuniserer gjennom og utøver den samme musikken. Når leseren får muligheten til selv å oppleve musikken der den ligger bare et par tastetrykk unna, oppstår opplevelsen av å være en form for deltager i det litterære universet, man deler erfaringer og emosjoner med figurer som slik får liv og troverdighet. Populærmusikken blir altså en viktig deltager i dialogen, både i fiksjonsuniverset og mellom leseren og verket, kanskje også i leserens indre dialog og oppfattelse av egen identitet.

### **3.2 Offisiell singel og musikkvideo, en analyse**

Musikk og film trekkes altså tydelig inn i det hypertekstuelle spillet i Renbergs verk, og det er derfor naturlig å gi en analyse av hvordan disse aktørene interagerer og peker på hverandre i singelen og musikkvideoen som ble lansert i forkant av utgivelsen. For leseren kan denne i litterær sammenheng utradisjonelle forhåndspresentasjonen, tjene som en form for hermeneutisk kompass, og peke ut sentrale tema i romanen. Et interessant aspekt ved dette fremkommer når man betrakter singel og musikkvideo som hypertekster med romanen som hypotekst. Romanen er i seg selv en hypertekst, en amplifikasjon av sentral tematikk bl.a. i heavy metal-lyrics, der forsterkningen foregår gjennom tematisk ekstensjon, variasjoner

over sentrale tema, proksimering, personifisering og psykologisering.<sup>93</sup> I dette kapitlet vil jeg vise hvordan singelen og musikkvideoen igjen utkrystalliserer den kanskje mest sentrale tematikken i romanens hypotekster, nemlig kjærlighet og død. Slik blir singelen og musikkvideoen også en amplifikasjon av romanen, men gjennom en motsatt bevegelse, en reduksjon som medfører en fortetning der gjenkjennelige enkeltpersoner og hendelser ikke lenger er det sentrale.

### **3.2.1 Lanseringen av singelen**

Oppslag i aviser om foredrag og besøk på skoler og biblioteker, gjesteopptredener i media, og forfatterens åpne Face Book-profil, viser at Tore Renberg er en aktiv samfunnsaktør som posisjonerer seg selv og sitt forfatterskap på samtidens kulturelle arena. Ikke minst har han fått en solid posisjon i Stavangers blomstrende kulturliv, der han entusiastisk og gjerne samarbeider med gamle og nye venner, og ser ut til å ha en lav terskel for å slippe til andres uttrykk i tett samspill med egne bidrag. Samarbeidet med bestevennen Janove Ottesen i nå oppløste «Kaizers Orchestra» står sentralt. Jeg unnlater å gi meg ut på noen videre analyse av denne typen diskurs, men når forfatteren skriver en sangtekst til en singel som slippes umiddelbart før boklanseringen, må jeg gå ut fra at han peker på noe vesentlig ved verket som skal komme, eller i hvert fall på aspekter ved det han selv mener kan vekke folks interesse og nysgjerrighet. Samtidig lar han venner og samarbeidspartnere innen musikk og film knytte sitt eget uttrykk til teksten. Gjennom andre kanaler enn den litterære, får disse utøverne på en helt konkret måte en egen stemme i det polyfone uttrykket, og deres «stemme» klinger med videre inn i leseopplevelsen. Hvis man tenker seg romanen som en form for musikk, noe som er nærliggende i og med at singelkonseptet til nå alltid har vært forbundet med plateutgivelser, kan man seg tenke at romansingelen setter an tonen og stemningen for den leseopplevelsen som venter. Den potensielle leser settes i et stemningsmodus som åpner for å bli berørt og beveget, slik forfatteren ønsker. «Musikken står sentralt i kulturen som metafor for forskjellige følelsesnyanser. Den brukes til å beskrive, oversette og tydeliggjøre de indre bevegelser vi kaller følelser», hevder Ruud.<sup>94</sup>

I sin posisjonering av romanen velger Renberg en ikke-akademiske og upretensiøse tone. Jeg vil innledningsvis fortelle litt om hvordan singelen ble presentert på NRK- programmet

---

<sup>93</sup> Se kapittel 2. 1.5.

<sup>94</sup> Ruud, 2013:99.

«Lindmo» 28.09.2013, altså umiddelbart i forkant av bokutgivelsen. Her forteller forfatteren om den plutselige innskytelsen han fikk to, tre år tidligere om at det absolutt burde gis ut singler også til romaner - en idé han ifølge seg selv grunnet på i «12 - 13 sekunder», før han grep telefonen og luftet den for «Janove». Slik knytter han umiddelbart den forbindelsen mellom litteratur og populærmusikk som er sentral for utformingen av problemstilling i denne oppgaven, og viser i praksis sin vilje til åpent å invitere lesere i egen samtid inn i verket. Samtidig snakker han varmt om den kulturelle identitetsfølelsen som har oppstått i Stavanger «etter olja», og om hvordan både musikk, litteratur og film er del av denne utviklingen. Janove Ottesen som også er gjest i programmet, utdyper dette poenget videre når han snakker om energien som oppstår i samarbeidet mellom kunstformene, og det hele oppsummeres av programleder Anne Lindmo når hun karakteriserer det beskrevne fenomenet som «kortreist kreativitet».

Den offisielle singelen og videoen til *Vi ses i morgen* av Tore Renberg ble publisert på YouTube 24. oktober 2013, og skulle altså fungere som en form for smakebit eller «teaser» før boklanseringen. Renberg har skrevet teksten, og Janove Ottesen melodien til sangen med samme tittel som romanen. Ottesen synger i duett med den nordnorske vokalistene Christel Alsos, hver på sin dialekt, noe som bidrar til et folkelig og autentisk preg.<sup>95</sup> Bergensbandet Real Ones står for musikken, og det er Stian Kristiansen, en av Renbergs tidligere samarbeidspartnere ved filmatiseringen av romanene *Mannen som elsket Yngve* og *Charlotte Isabell Hansen (Jeg reiser alene)*, som har regien, og som har fått fritt spillerom til å utforme videoens innhold og estetikk.

### 3.2.2 Lyrics sett i sammenheng med romanteksten

Jeg vil begynne med å diskutere sangteksten i forhold til relevante elementer i romanteksten. Siden teksten ikke foreligger skriftlig, velger jeg å sitere den i sin helhet, men deler den opp for å gi rom for kommentarer. Den er formet som en dialog mellom en mann og en kvinne, begge navnløse, og dreier seg om det altoppslukende kjærlighetsforholdet mellom dem. De elsker hverandre med en selvutslettende intensitet og et sultent begjær som kommer tydelig til uttrykk i refrenget der de to synger sammen:

---

<sup>95</sup> Da sangteksten ikke foreligger på trykk, har jeg valgt å sitere den på bokmål. Dette er et valg som henger sammen med at Renberg bruker bokmål i romanen, men selv fremfører den på Stavangerdialekt i lydbokutgaven.

Så drøyt som dette er, kan ikke stoppe det her.  
Sånn har du aldri sett meg før, jeg lover, aldri fått meg før,  
så hungrig som dette her.

Hver for seg og sammen gir de uttrykk for en innsikt om at kjærligheten og det intense begjæret de begge føler, vil få fatale, ja dødelige følger, men de er ikke lenger seg selv, og har mistet kontrollen over sine liv.

«Må det bli aske/ må det bli djevlskatter/ av den natten du ble stor?», spør mannen i den tredje strofen, og peker dermed på tittelen til kapittel 8 i romanen, oksymoronet DJEVLSKATTER. Det forlokkende og det forferdelige sammenstilles på en måte som kan assosieres med et kjent topos fra folkediktningen, heltens skjebnesvangre begjær etter gullet i dragens hule.<sup>96</sup> Her dreier det seg om 17 år gamle Daniels ungdommelige kåtskap, og hans til nå ufullbyrdede forhold til jenter. Kvelden før har en sanseløst forelsket Sandra på femten kledd av seg foran ham, noe som beskrives som en skjellsettende, ja nærmest religiøs opplevelse:

Er han i himmelen? Er det engler i luften? Han er så hard at han tror han skal krepere, men han blir bare stående, for dette må han få med seg, dette må han avfotografere og lime fast i hjernen, om det er én scene fra livet som skal huskes hver lille ubrukelige pissfuckdag, så er det denne: Sandra som tar av seg toppen i skogen.<sup>97</sup>

Kapitlet omhandler Daniels tanker i de fire minuttene som snegler seg av sted mens han venter på Sandra, og som på mange andre steder i romanen kommer det motsetningsfylte og fatale ved kjærlighetens vesen frem. Sammenhengen mellom ekstasen og undergangen kommer tydelig til uttrykk i kontrasten mellom sitatet over, og følgende passasje lenger nede på samme side: «*Pass deg Daniel*. Det blir aske og djevlskatter av sånt. Til slutt åpner jorden seg under gleden din, og den har hoggtenner og den glefser etter deg.»

Dette motivet finner vi også i sangen: «Skal jorda åpne kjeften sin og sluke denne filmen ingen andre får se?» At filmmediet nevnes eksplisitt, er neppe tilfeldig, og det er nærliggende å tenke på den sentrale betydningen horrorfilmsjangeren har for den kriminelle Hillevåggjengen, og spesielt for lederen Jan Inge som bygger hele sitt verdisyn og dyrekjøpte livsfilosofi på sin inngående kjennskap til dette filmuniverset. Jeg vil komme tilbake til

---

<sup>96</sup> Følg nå det rådet/jeg rår deg, Sigurd:/Rid heim herfra;/ det klingende gull/ og den glorøde malm, / de ringene blir deg til bane. («Fåvnesmål», Eddadikt fra *Den eldre Edda*).

<sup>97</sup> Renberg, 2013: 54.

hvordan sjangeren til en viss grad er forelegg for estetikken i musikkvideoen, men på vesentlige måter også bryter fullstendig med den.

Videre knytter sangteksten an til Sandras stadig mer smertefulle erkjennelse av hva den sanseløse forelskelsen fører til av endringer i henne selv, og i forholdet til omgivelsene. I kapittel 20, «VIL DU DETTE?», beskrives den voldsomme forandringen:

Det er bare noen få uker siden, og det har vært et liv før dette, men det er ikke mer enn dimme ekko i kroppen. Jenta med tre fregner over nesen og gnagermunn har blitt helt tullerusk. Leksene klarer hun ikke å konsentrere seg om, når mor og far snakker, er det som om de mumler i tåke. Det samme er det med venninnene, det er klin umulig å få med seg hva de babler om.<sup>98</sup>

En fortvilet Sandra funderer på s. 312 videre over kjærlighetens vesen:

Er det sånn, at kjærligheten henter fram alt det vonde i menneskene? Er dét kjærlighetens hemmelighet, den Bibelen ikke våger å snakke om? Kanskje er det dette alle voksne vet, men lar være å si til ungene sine? Kanskje det er derfor alle voksne har noe askegrått i blikket sitt? Fordi de vet at kjærlighet er det samme som smerte.

De sterke følelsene som er i spill mellom de to unge menneskene kan kanskje sies å gi et arketypisk bilde av forelskelsens rus og den elektriske fysiske og psykiske spenningen som gjør alt utenforliggende fullstendig betydningsløst. Bevisstheten om kjærlighetens ofte skjebnesvangre karakter, tilfører likevel et særlig alvor til dette universelle, evige, mange ville kanskje si banale temaet, slik det kommer til uttrykk i sangteksten:

Han: Det er aldri så godt at det ikke er galt for noen. Jeg er ikke meg selv nå, jeg er din, og når du er i rommet, går verden under. Du er ikke deg selv nå, du er min.

Hun: Si det ikke skal bli katastrofalt for noen - fingrene mine over din hud - det her er elektro, det er verdens ende. Legg deg ned nå, jeg er brud.

Renberg gjør ikke noe forsøk på å komprimere handlingen i en roman på 600 sider inn i en sangtekst, men han kretser rundt et svært sentralt tema i boka, den uløselige forbindelsen mellom kjærlighet og drift, smerte og død. Både i sangteksten og i boka er likevel det mørke og katastrofale forbundet med et håp om ny begynnelse, en morgendag for de elskende etter det som ser ut til å være verdens ende. Sangen slutter med et gjensidig spørsmål som

---

<sup>98</sup> Renberg, 2013:105.



innebærer et håp om ny begynnelse, noe som også kan tolkes i forhold til en religiøs tankegang som er present hos flere sentrale personer i romanen.

Tror du det, min kjære (Han): at vi ses i morgen? (Hun): i morgen, i morgen?  
(Han): Kan du ta vekk denne sorgen for meg ... i morgen?

Romanen og singelen har samme tittel, og frasen «Vi ses i morgen» går igjen både i sangteksten og i ulike dialogsituasjoner i romanen. Forholdet mellom den kristne ungjenta Sandra og fosterhjemsgutten Daniel med det farlige ryktet, er hemmelig og altoppslukende. Renberg bruker «andpustne» små brokker av språk når han i poetisk form skildrer den smertefulle adskillelsen mellom de to, og lar usikkerheten i relasjonen komme frem når han først lar Sandra formulere tittelfrasen som et spørsmål. I de tre siste linjene bekrefter de unge sin kjærlighet, og Daniel fastslår at de *skal* møtes igjen:

Og hver dag en langstrakt avskjed, det grusomme øyeblikket når de skal skilles:  
Å, må du gå nå.  
Ja. Jeg må.  
Jeg hater det.  
Jeg óg.  
Ikke gå, da.  
Jeg må.  
Jeg hater det.  
Vi ses i morgen, da?  
Ja.  
Hvis ikke dør jeg.  
Ja.  
Du er min.  
Jeg er din.  
Vi ses i morgen.<sup>99</sup>

Et annet relevant eksempel på bruken av tittelfrasen i romanen, er avtalen som blir gjort mellom Pål og de kriminelle der han i desperasjon går med på å bli ranet og banket opp for å komme ut av gjeldsproblemene sine. Ved å gi seg over til farlige og destruktive krefter, håper Pål å kunne skape en ny begynnelse for seg selv og jentene sine. Egentlig er han vettskremt, men Rudi tar styringen: «Og så ses vi i morgen. Okei?», og «Okei, bror. Vi ses i morgen!»<sup>100</sup> Situasjonen tatt i betraktning må vel dette kunne oppfattes som noe midt imellom et løfte og en trussel, noe som ytterligere nyanserer meningsinnholdet i frasen.

Jeg oppfatter Renbergs «i morgen» som et uttrykk for en eldgammel verdensanskuelse slik vi kjenner den fra tidligere tiders bondesamfunn, der døden og livet var tett knyttet sammen i

---

<sup>99</sup> Renberg, 2013: 109-110.

<sup>100</sup> Renberg, 2013: 166 og 167.

en syklisk bevegelse. Den fornyende kraften knyttet til det destruktive, korresponderer med Mikhail Bakhtins teori om den groteske realisme som uttrykk for den middelalderiske latterkulturens estetiske oppfattelse av verden. Degradering er ifølge Bakhtin et iboende aspekt i alle former for grotesk realisme, et begrep som innebærer at «det høye»; himmelen, ansiktet og hodet, trekkes ned mot og oppslukes av «det lave»; jorden, graven, og i fysisk forstand bakende, kjønnsorganer, mage og livmor.<sup>101</sup> «Dine mirakler minner om jord», heter det i tredje strofe av sangen. Når man tar livet av noe og begraver det, sås samtidig et frø. Nedstyrtingen i de reproduktive nedre organer fører altså til en unnfangelse av nytt liv. I romanen blir dette aspektet tematisert når Tong blir skutt, og begravet i hagen hos de kriminelle, mens snart 40 år gamle utlevde og overgrepsutsatte Cecilie som ganske sannsynlig bærer hans barn, står lettet og nyforelsket på kanten av graven. Til overmål gløder det 27 år gamle forholdet til samboeren Rudi med fornyet kraft, og det kan se ut til at det virkelig er mulig å begynne helt på nytt.

### **3.2.3 Musikkvideoens filmatiske og musikalske uttrykk**

På bokomslaget omslutes den svarte tittelen av et rødt spares i overkant, og en avsagd hagle på undersiden. Den samme vignetten, nå i hvitt mot en mørkere himmel, avslutter også musikkvideoen, og forbinder den direkte med romanen uten å være identisk med den. Spareset på bokomslaget kan oppfattes som et omsnudd hjerte på grunn av den røde fargen, og slik kobles kjærligheten og døden tett sammen. Våpenet gjør denne koblingen enda mer eksplisitt, og det er dette som er utgangspunkt for musikkvideoens filmatiske innhold der vi kort fortalt følger et vakkert og dypt forelsket brudepar, personifisert av de to vokalistene, til et rettersted ved havet der de blir skutt og begravet av en gjerningsmann som selv aldri bryter inn i den inderlige dialogen mellom de to elskende. Jeg vil særlig legge vekt på å vise hvordan temaets allmenne karakter står sentralt, og dermed vise at plottet i romanen kun spiller en underliggende rolle. Samtidig peker singelens handlingsinnhold direkte på en viktig tematikk i romanen, mennesker i liminalfaser, omveltninger og forandringer. Når heleren Halldór «Buonanotte» Ljótsson snakker om «breytingar» som en gave fra Gud, målbæres muligheten for at endring og omveltning kan ha sterke positive aspekter. «Holy Diver» er et eksempel på hvordan denne tematikken kommer til uttrykk i metallyrics som hypotekst for romanen, noe jeg kommer tilbake til i en senere analyse.

---

<sup>101</sup> Se kap. 3.1.3.

Videoen begynner i froskeperspektiv, og vi ser bare en blåaktig kveldshimmel som glir forbi mellom mørke trær, mens tittelen «Vi ses i morgen» og artistenes navn vises på skjermen, akkompagnert av en enkel, melodiøs intro, først med harmoniske pianoakkorder, så med strengeinstrumenter og sveipende, myk perkusjon, i en trinnvis, nesten monoton bevegelse tilbake til grunnakkorden. Vi får nærbilde av fronten på en stor, svart bil med lysende frontlykter, bildet zoomes raskt ut, og vi ser at bilen er på vei mot oss i en beksvart tunell der inngangen er synlig som en blålig lyssirkel helt sentralt bak i det mørke bildet. Estetikken kunne vært hentet fra horrorfilm-sjangeren, og det oppstår umiddelbart en opplevelse av at noe faretruende er på vei og ikke kan stoppes. Det musikalske uttrykket er imidlertid helt atypisk for denne sjangeren, og skaper en ambivalent stemning som speiler grunnleggende tankestrukturer i romanen.

Det er som om vi er på vei nedover, under jorden, som slik sangteksten senere påpeker «skal åpne kjeften sin og sluke denne filmen ingen andre får se». Det underjordiske som metafor er i romanen forbundet med Daniels dyriske begjær der seksualitet og tanker om vold kobles tett sammen, og voldsom ambivalens oppstår mellom fysisk drift, forelskelse og opplevelsen av å miste kontroll. Et eksempel finner vi i innledningen til kapitlet DE TAR OVER HELE VERDEN, der tankene som farer gjennom hodet hans like etter at han har mislykkes med å holde tilbake en nesten øyeblikkelig utløsning under sin seksuelle debut med Sandra, skildres slik:

Tusen kilometer under jorden. Jeg vil ned, jeg vil ned tusen kilometer under jorden. Der hvor drømmene kokes i rustne oljefat, der hvor føttene skraper over blødende stein, der hvor små gutter piller ekornøyne under lyset fra hengte jenter. Du skal ned, hører du? Tusen kilometer under jorden. Ikke rør meg, hører du, faen ikke rør meg.<sup>102</sup>

I neste bilde er synsvinkelen flyttet inn i bilen, og vi ser sjåførens hode halvt bakfra, i mørk silhuett mot et noe lysere kystlandskap i blålige og fiolette fargetoner. Bilen er altså ute av tunellen, og nærmer seg kysten, i overført betydning kanskje tilværelsens ytterkant. Sjåførens blikk dreies nesten umerkelig, og vi følger det ned på en rød patron av grovt kaliber og et våpen som ligger ved siden av ham i setet. Selve sangen har ennå ikke begynt når kameraet for første gang zoomer inn på det alvorlige ansiktet til mannen i baksetet.

---

<sup>102</sup> Renberg, 2013: 163.

Ansiktet hans er svakt opplyst fra venstre side, mens en mørk blodstripe har størknet fra tinningen og ned over høyre kinn. Gjennom frontruta på bilen, som i et titteskap eller et akvarium (eller kanskje en roman) ser vi nå tre personer, mannen, sjåføren i et glimt av lys over nese og kinn, og en kvinnes lyse nakke, øre og hår, metonymisk representerende skjønnhet, sårbarhet og uskyld hos en person hvis ansikt er skjult i en mørk skygge. I det mannen begynner å synge, fylles bildet av parets ansikter, og veksler mellom å fokusere på de to i myke, glidende kamerabevegelser med spill av lys og skygge over de alvorlige, inderlige ansiktene, oppslukte av hverandre. I den andre strofen er det kvinnen som synger, og i det hun uttaler ordet «katastrofalt», får vi et plutselig nærbilde av sjåførens nå fullt opplyste, bleke ansikt, og i forkant den knyttede hånden hans om rattet. Han løfter blikket mot oss og videre inn i speilet mot de to i baksetet. I den grad sjåføren i en bil på vei til et rettersted kan oppfattes som en metafor for den uunngåelige avslutningen vi alle er på vei mot, får denne trianguleringen av blikket en sterk emosjonell effekt, han stirrer ut mot oss alle før blikket vendes inn mot det spesifikke objektet for hans oppmerksomhet i øyeblikket. Det vekslende perspektivet mellom «utenfra» og «innenfra» bidrar ytterligere til en opplevelse av å være delvis delaktig, delvis tilskuer til situasjonen, en følelse som også oppstår gjennom den stadig vekslende fokaliseringen og avstanden i romanteksten, og når man som leser treffes av romanens handling og språk på et eksistensielt og allmennmenneskelig plan, slik det for eksempel kan skje når man leser følgende passasje:

Flere ganger har hun måttet stanse og trekke pusten, lukke øynene, svelge for ikke å bryte ut i gråt. Hvis det er dette som er kjærlighet, forstår hun ikke hva den vil henne. Hun trodde kjærligheten skulle gjøre henne godt, men det den gjør, er å servere smerte, slite og rive i henne, skyve henne ut i noe ukjent og noe farlig. *Vi skulle jo være gode med hverandre, Daniel.*<sup>103</sup>

Sandras smerte blir også leserens, og åpner med sitt enkle språk for det dypt eksistensielle. Renbergs intensjon om å berøre og bevege med ord, forsterkes gjennom Kristiansens billedspråk, og det dvelende og melodiose musikalske uttrykket understreker den emosjonelle og melankolske stemningen. I de to første strofene legger musikken seg mellom verselinjene som en form for ekko, de samme akkordene som i introen veksler med ordene i teksten i noe som kan oppfattes som en øm dialog.

---

<sup>103</sup> Renberg: 2013: 311.

Med ordene «fingrene mine over din hud», skifter bildet til noe som ligner et tradisjonelt brudebilde der brudeparet står mot hverandre i profil. Hennes hånd hviler på hans nakke, men alvoret er det samme som i situasjonen i bilen. Ordet «elektro» i sangteksten forteller om en intens fysisk spenning som visuelt kommer til uttrykk i nærbilde av hennes smekre rygg, eggende halvskjult av brudesløret, mens hun vugger mykt mot hans mørke kropp. «Legg deg ned nå, jeg er brud», synger Christel Alsos, og den vuggende, nesten drømmeaktige brudevalsen fortsetter inn i det første refrenget der de to synger duett med hverandre. Musikken tilføres her en underliggende, dirrende pianotrille, og mot slutten et nedadgående løp på tangentene som lyder temmelig vemodig. I et glimt er vi tilbake i bilen med sjåførens uttrykksløse blick i speilet, før valsen går over i en øm omfavelse. Brudens hengivenhet og hans ømhet fremstår som et visuelt ekko av det første samleiet, «vielsesritualet» mellom Daniel og Sandra der hun lover å være hans, også i fysisk forstand, resten av sitt liv:

«Vil du dette?» hvisker Daniel.

«Ja,» hvisker hun og lukker øynene. «Ja, det er dette jeg vil»

«Vil du dette hver dag resten av livet?»

«Ja,» hvisker hun.

De synker ned på bakken.

«Uansett hvem jeg er?»

«Ja,» hvisker hun.

«Uansett hva som har hendt med meg?»

«Ja, jeg vil dette hver eneste dag resten av livet.»

«Kult,» sier Daniel, «det er faen så utrolig kult av deg.»<sup>104</sup>

I filmen fortsetter kjøretøyet over regnvåt asfalt og gjennom en vanndam i det blåsvarte bildet. Både vannet og fargene understreker den melankolske stemningen i musikken, og står i skarp kontrast til det truende innholdet i videoen. Slik aksentueres en forestilling om kjærlighetens ambivalente karakter, slik det også kommer så sterkt til uttrykk i romanen. Når brudgommen synger den tredje strofen alene, er riktig nok rytmen i pianoet intensivert til en form for klokkerytme, mens fiolintoner trer tydeligere frem i lydbildet på en måte som kunne ledsaget en tradisjonell romantisk, vemodig kjærlighetsfilm. I en horrorfilm ville derimot skremmende lydeffekter underbygge handlingen på en spenningsskapende måte, mens vettskremte offer flyktet fra en grusom skjebne. Her oppleves det som om det som skjer er uunngåelig, og at «ofrene» med alvorspreget ro lar seg lede i døden uten det minste

---

<sup>104</sup> Renberg, 2013: 111.

tegn til panikk, bare preget av et stort alvor. Når bruden i baksetet ømt løfter hendene for å stryke sin elskede over det blodige kinnet, ser vi at handleddene hennes er bundet sammen med rep. Hun er en fange som ikke lenger har råderett over seg selv og sitt liv, og det er kjærlighet og begjær som har satt henne i denne livstruende situasjonen. Når brudgommen blir geleidet ut av bilen, ser vi at han er bundet på samme måte. Sjåføren står med våpen over skuldra i silhuett mot en lysere gråaktig himmel, kledd i hvit t-skjorte, rød skjorte og svart lue, en habitt som gir assosiasjoner til «the bad guy» i talløse filmer.

I løpet av de neste 30 sekundene følger vi de tre personene vekselvis nært og fra ulik avstand, gjennom et steinete og gresskledd landskap ved havet, uten kjennetegn som kan knytte det til et spesifikt sted. Dette åpner for en mytisk tilnærming til det som skjer, noe som forsterkes ytterligere når personene i bildet enten bare er metonymisk representert gjennom fragmenter av kropp, eller ses som fjerne figurer i det mektige landskapet. Hele tiden er de i bevegelse mot venstre i bildet, skikkelsen i den hvite brudekjolen i front, og boddelen bakerst med våpenet. Det oppstår et bilde av menneskets vei gjennom livet med døden i hælene og kjærligheten som blind drivkraft, og uten mulighet til å unnslippe. Glimtvis ser vi boddelens overkropp på nært hold og våpenet han bærer, ved siden av brudens hvitkledd overkropp med sammenbundne hender og brudgommens hvite skjortebryst som en slags målskive for skuddene som skal falle. Fra et nærbilde av våpenet og tauet rundt brudgommens handledd, er vi tilbake i brudevalsens akkurat når det siste refrenget begynner. Hennes smilende, lyse ansikt skaper kontrast til hans mørke skikkelse som er vendt bort fra oss, mot henne, og høstlaur daler gjennom luften når de igjen omfavner hverandre. Årstidssymbolikken understreker det sykliske perspektivet i musikkvideoen og i romanen, der handlingen er lagt til noen uvanlig varme dager sent i september, altså det man kaller «Indian Summer».

Ordet «hungrig» i siste refreng uttales i det vi får et nærbilde av hånden som legger patronen på plass i hagla og gjør våpenet klart. Det er altså begjæret som fører i døden, en erkjennelse som på ingen måte er ny, men stadig like aktuell. Boddelen står nærmest oss i bildet, og snur seg mot de to som står i avstand fra hverandre lenger inn i det golde, steinete landskapet, hun med silhuetten av en spade stikkende opp fra en jordhaug like til høyre for seg. Våpenet løftes, og vi ser boddelens ansikt, hånd og våpen i nærbilde med en grålys himmel som bakgrunn. (Fig. 3) Brudeparets nå opplyste ansikter zoomes inn, og hans dypt

fortvilte blikk rettes mot henne og mot oss mens de synger de avsluttende strofene formet som åpne spørsmål:

Tror du det at vi er venner når det her er passert?  
Tror du det at ingen glemmer når det her er plassert  
der det hører hjemme, gravd ned og kremert?



Fig. 3

Sammen med det stiliserte filmatiske uttrykket og musikken som gir situasjonen et nærmest drømmeaktig preg, åpner betegnelsen «det her» i sangteksten for en metaforisk forståelse av hva det er som nå skal begravnes «der det hører hjemme», ja til og med kremes så det blir til aske – et bilde som er brukt tidligere i sangen og flere steder i romanen. Kanskje er det kjærligheten som dør, igjen og igjen, og som likevel bestandig overlever og driver verden fremover med sine motsetningsfylte og farlige krefter.

Til mykt og forsiktig gitarakkompagnement, ser vi bøddelen fyre av to skudd. Hagleløpet peker svakt på skrå mot oss i bildet, ofrene er ikke å se. Det er som om vi er plassert like ved siden av de henrettede, men selv unnslipper med en hårfin margin. Musikkens melankolske og lavmælte form står i sterk kontrast til den visuelle dramatikken, og slik forsterkes uttrykkene gjensidig og får en intens emosjonell kraft. Leser man romanen influert av denne, er det vanskelig å stille seg likegyldig til eller føle seg overlegen overfor karakterene som i likhet med oss selv gir seg livet og kjærligheten i vold.

## KAPITTEL 4

### FIRE ANALYSER AV POPULÆRMUSIKALSKE ASPEKTER I ROMANEN

I de følgende fire analysene vil jeg ta for meg eksempler på koblinger mellom tekst og populærmusikk som på en særlig tydelig måte aksentuerer romanens sentrale tematikk, bidrar til å karakterisere personer og relasjoner, og blir elementer i dialogen mellom verket og leseren. Jeg vil videre ha fokus på hvordan disse koblingene befordre en empatisk holdning og øker den emosjonelle intensiteten i leseopplevelsen.

#### 4.1 Hjerte og smerte

##### Sandra og Daniel William – Nick Cave: «Get ready for love»

På tittelbladet til romanens første del, TIRSDAG 25. SEPTEMBER, finner vi et motto i form av noen linjer hentet fra en sang av og med Nick Cave. Jeg vil her analysere hvordan dette «setter tonen» for den videre lesningen, med særlig vekt på handling knyttet til forholdet mellom Sandra og Daniel, men også som en utkrystallisering av kjærlighetstematikken i hele romanen. Avslutningsvis vil jeg også peke på hvordan sangens oppfordring kan treffe leseren, og befordre en opplevelse av boka som ligger nært til forfatterens intensjon om å berøre og bevege.

Calling every boy and girl  
Calling all around the world  
Get ready for love!  
Nick Cave

##### 4.1.1 Et musikalsk budskap om kjærlighet, underkastelse og lovprisning

Sangteksten begynner med en inntrengende oppfordring om å gjøre seg klar for kjærligheten, en oppfordring som gjentas utallige ganger i løpet av sangen, «Get ready for love!» Oppfordringen om å elske får et allment og universelt preg, og ledsages av en like intens oppfordring til lovprisning, «praise him!» Lovprisningen av Gud skal fortsette til man glemmer hva man priser ham for, og så skal han lovprises enda litt mer, sier sangen. Det er som om denne teksten er en direkte foranledning til Sandras historie. Kjærligheten har truffet ungjenta med en slik kraft at hele livet hennes er snudd på hodet, hun er besatt av



følelser i en grad som bare kan føre til undergang, og underkaster seg en høyere makt hun ikke kan kontrollere eller styre. Når hun i kapitlet SYNG LOVSANG halvt sanseløs svever mellom liv og død, er hennes siste bevisste tanker en lovsang til kjærligheten:

Kjærligheten, tenker Sandra idet hun kjenner at også synet begynner å svikte henne, kjærligheten utholder alt, kjærligheten tror alt, kjærligheten håper alt. Og kjærligheten, tenker hun, og ser at hun ingenting lenger ser, kjærligheten tåler alt. Syng lovsang for min gutt.<sup>105</sup>

Det musikalske uttrykket i «Get Ready for Love»<sup>106</sup> har en voldsom intensitet. Etter en kontant trommeintro hører vi vokalistens rope ut sin oppfordring om kjærlighet for første gang. Rytmen drives opp med heftig perkusjon og elektriske gitarer, før et kor med gospelsound ytrer det første kravet om lovprisning. Vekselsangen mellom solist og kor, og intensiteten i det instrumentale uttrykket stiger enda mer i den første sekvensen som varer i til sammen 45 sekunder. Det er som om budskapet hamres inn, en form for hjernevasking der det ikke gis rom for noen annen tanke enn dette ene. Gitartoner høres ut som ekstatiske hyl, og kvinnestemmene i koret blir stadig mer skrikende og utflytende i uttrykket, mens vokalistens mørke, bydende stemme bevarer en tydelig autoritet. Vi kan forestille oss et vekkellesmøte der den åndelige ekstasen allerede er i ferd med å bygge seg opp som følge av emissærens karismatiske fremtreden og retoriske påvirkningskraft. Sekvensene med stadig mer ekstatisk lovprisning avløses av strofer med en annen tekstlig karakter. Her beskrives vilkårene for menneskets liv i forhold til Gud og høyere makter som sender sorg og glede ned i passende porsjoner, høyt hevet over oss i sitt palass. De vinker ned til menneskene fra sin opphøyde posisjon, men lar portene til kongeriket lukke seg for oss. Det er livets harde vilkår som anskueliggjøres på denne måten, vi er overlatt til oss selv, og tvinges til underkastelse av en tilsynelatende likegyldig overmakt. Først når mennesket slutter å lete, kan Gud plutselig åpenbares i et annet menneskes øyne:

Then I was just hanging around, doing nothing  
And looked up to see his face burned in the Retina of your eyes

Det rytmiske drivet i disse strofene er det samme, men vokalistens formidling får mer karakter av resitasjon enn av sang, med en tale lignende og messende tone. Man kan tenke

---

<sup>105</sup> Renberg, 2013: 570.

<sup>106</sup> Spotify: Nick Cave 2004: «Get ready for love», på albumet *Abbatoir Blues/ The Lyre of Orpheus*.

seg at dette er en form for preken<sup>107</sup> som utdyper det gjennomgående kravet om å overgi seg kompromissløst til skjebnen og kjærligheten. Mot slutten av den fem minutter lange innspilningen er stemningen om mulig enda mer ekstatiske enn i begynnelsen, og gitarene mer fremtredende i sugende solopartier. Et elektrisk orgel er tydeligere med i lydbildet det siste minuttet, kvinnestemmene roper ut mer ukontrollert, og en skimrende, improvisert overstemme stiger over de andre på en måte som er klassisk i svarte gospelkor. Det hele kulminerer plutselig i en trommevirvel tilsvarende introen til sangen, før det hele plutselig kollapser i et ukontrollert «brak» i orgeltangentene.

#### **4.1.2 Sandra og Daniel**

Når vi møter Sandra for første gang i kapittel 2, «VIL DU HA MEG?» på s. 21, blir det tydelig hvordan både teksten og det musikalske uttrykket er betegnende for den tilstanden av sanseløs forelskelse hun befinner seg i. «Er jeg en storm? Er jeg elektrisk?», tenker hun innledningsvis, og det kommer frem hvordan hun opplever at «verden er forsvunnet» og at hun ikke trenger søvn eller hvile fordi hun ikke har råd til å miste et øyeblikk av det livet hun lever. Et ekko fra tekstutdraget over treffer oss når Sandra tenker tilbake på det forrige møtet med Daniel: «Han tok ansiktet hennes i de varme hendene sine, pupillene hans så ut som flammer», og klinger med når Daniel på s. 125 er i ferd med å trenge inn i ei jente for første gang, og tenker på driften mot dette øyeblikket som «et gyvende stryk ingen makt kan stanse, så kaldt at det brenner (...) han har kjent at kraften ikke kan overmannes, det er den som er Gud.» Den guddommelige flammen er også til stede i Sandras øyne når Daniel på s.126 ser hvordan det renner «flytende gull» ut av dem, og han tenker at hele livets mening ligger i dette øyeblikket: «Det er dette han har kommet til jorden for». Når Sandra fører ham inn i seg, er det som om han kommer inn i himmelen, men han skremmes når han mister kontroll, og tenker at det er umulig å unnsnippe. En nesten umiddelbar utløsning fører ham direkte fra det himmelske til frustrasjon og avvisning av henne som har bragt ham ut av fatning, en mulig hypertekstuell kobling til den plutselige og disharmoniske avslutningen på musikken og ekstasen jeg har beskrevet over.

---

<sup>107</sup> I en konsertversjon på YouTube ser vi at Nick Cave er kledd i en «predikantaktig» sort dress, og at han beveger seg energisk på scenen, med et mørkt, intenst, nærmest diabolsk uttrykk i ansiktet, mens han understreker sitt budskap med heftig fotarbeid, ofte med karakter av voldelig sparring. Den enorme skyggen han kaster blir flere ganger synlig på sideveggen eller i bakgrunnen, og virker truende, mørk og overmektig.

Det religiøse aspektet som kommer frem i sangteksten og betones i fremføringen, er altså til stede også i romanen. Når Cave oppfordrer til lovsang, og fremførelsen henter typiske trekk fra gospel-sjangeren og vekkellesmøtet, korresponderer dette godt med Sandras identitet som kristen. Hun bærer alltid et diamantbesatt sølvkors rundt halsen, og inntil for noen uker siden sang hun i kor og assosierte seg med foreldrenes verdier og normer. Ruud beskriver hvordan unge ofte distanserer seg fra foreldreautoriteten gjennom å markere egen musikksmak og klesstil.<sup>108</sup> Sandra har sluttet i koret og forlatt fellesskapet med venninnene der, det er helt likegyldig for henne. Hun kler seg og sminker seg, ja prøver til og med å tilpasse mimikken, bare med tanke på hva Daniel sier han liker og synes er sexy. Følgende sitat viser hvordan foreldrenes musikksmak står som symbol på de normene og verdiene Sandra tar avstand fra:

*Det var ingen som rekte ute nattetid midt i uka da vi var unge, det var helt andre forhold den gang. Ja vel, og så? Det var vel det hun brydde seg minst om, hvordan det var på det teite syttitallet og det tåpelige åttitallet, akkurat som hun ikke kunne bry seg mindre om musikken far alltid skal ha henne til å høre på, den ekte musikken, som han sier. The Police og Sting og alt det der. Folk som kunne spille og ikke trodde at ekte musikk kunne lages i Pro Tools. Eller mor som kommer trekkende med *Girls just wanna have fun*, herregud...*<sup>109</sup>

Sandras løsrivelse fra foreldrene er drevet frem av forelskelsen og den seksuelle oppvåkningen den har ført med seg, men likevel er hun forankret i Bibelen når hun tenker på dens ord om kjærligheten i Første Korinterbrev, og hva den sier om å bli voksen og le av barnets forståelse og tankegang. «Alt det barnslige kjennes så dumt, det føles så langt borte at det er ubegripelig at det har vært henne». Når hun lyver for foreldrene for å få tid til de hemmelige møtene med Daniel, føler hun at det er riktig for «hun er et himmelens barn», og handler av kjærlighet som i seg selv er Guds vilje.<sup>110</sup> Ambivalensen i henne kommer tydelig frem når hun øverst på s. 25 klemmer en gang hardt om korset, mens hun lenger nede prøver å gjøre seg ferdig med arbeidsoppgavene på Prix-butikken idet hun tenker: «Jeg er dyrebar. Jeg gir meg ikke til hvem som helst. Jeg vil ha deg. Ta meg. Åpne meg opp. Nå. I kveld.» Sandra er på alle måter «ready for love», og vi mer enn aner trusselen som henger over henne når hun løper ut døra et øyeblikk senere med sølvkorset i halsgropen, Daniels

---

<sup>108</sup> Se kap.2.3.4.

<sup>109</sup> Renberg, 2013: 23-24.

<sup>110</sup> Renberg, 2013:24 og 25.

navn på leppene og puppene plassert sånn hun tror han vil ha dem i den nye bh-en.<sup>111</sup> Her kommer det i tillegg tydelig frem at hennes forhold til Jesus tidligere har hatt en form for erotisk ladning som speiles i den ekstatiske utfoldelsen som preger det musikalske uttrykket:

Det har hun aldri sagt til noen, at før pleide hun å kysse Jesus. Hun slo av lyset, hun krøp ned under dyna, hun lukket øynene, hun rødmet, og så begynte hun å bevege leppene, og så kysset hun Jesus. Det prikket i kroppen, det var varmt. Men sånn kan det ikke være lenger, for nå har hun fått sin gutt.<sup>112</sup>

#### **4.1.3 Patriarkalsk femininitet og maskulin drift**

I de tre innledende kapitlene om Sandra, VIL DU HA MEG, DU SKAL FÅ MEG og JEG KOMMER NÅ, står tiden nesten stille, og tanken på Daniel og det de har sammen er altoppslukende og stenger omgivelsene ute. Mobilen viser at klokka er 20:50 på side 22, og rett før Sandra dukker opp på møteplassen, fastslår Daniel at klokka er 20:59.<sup>113</sup> I dette tidsrommet utspiller det seg også tre kapitler der vi får innblikk i Daniels tankeverden mens han venter på Sandra ved strømhuset i Gosenskogen; DE ER SÅ JÆVLA FINE, DJEVELSKATTER, og O LORD. Daniels tanker kretser rundt Sandra på en måte som viser at det er grunn til å ta den truende undertonen i musikken på alvor. Han tenker på henne som en jentunge som «skinner av naivitet», en av mange jenter han begjærer, for «Når det er jenter i rommet, forsvinner verden.» Den drivende rytmen i Caves musikk, der slagverket har en fremtredende rolle, er betegnende for Daniels forhold til å være «trommis»:

Daniel kan sitte bak trommesettet og spille, han er en bra trommis, han spiller dynamisk, han er tight som et trangt rompehull, men oppe i hodet, mens stikkene smeller over settet, er det jenter det handler om. Mens han slår, velter de fram. Store og små og feite og tynne og han vet ikke hva. Pupper og fitter og romper og lår..<sup>114</sup>

Selve musikksjangeren er ikke så lett å bestemme, men ifølge Wikipedia kan Nick Caves uttrykk betegnes som «eksperimentell eller alternativ rock». Som i heavy metal-musikken står elektrisk gitar og slagverk helt sentralt i lydbildet, og både spillestil og stemmebruk korresponderer med det Even Ruud i sin bok *Musikk og identitet* skriver om demonstrasjon

---

<sup>111</sup> Renberg, 2013:72.

<sup>112</sup> Renberg, 2013: 72.

<sup>113</sup> Renberg, 2013: 66.

<sup>114</sup> Renberg, 2013:33.

av normative maskuline egenskaper i denne sjangeren.<sup>115</sup> Han påpeker hvordan trommeslagere og gitarister fungerer som machoforbilder i rocken, og konstruerer kvinnerollen innenfor det som kalles patriarkalsk femininitet, der passivitet, underkastelse, uskyld og naivitet står sentralt, og kvinnen fremstilles som seksuelt tilgjengelig. En slik maskulin utfoldelse med virtuose sologitarrikk og heftig tromming preger Nick Cave & The Bad Seeds, og forsterkes ved de kvinnelige koristenes ekstatiske hvin i bakgrunnen. Objektiveringen av kvinnen blir enda tydeligere i Daniels tanker når han fastslår at «Det er han som skal se på henne, ikke hun», og at «Testen er om hun vil ha ham ofte».<sup>116</sup>

Den mørke tekstlige og musikalske undertonen, og den insisterende gjentakelsen av kravet om å underkaste seg kjærligheten og Gud, slik vi møter det hos Nick Cave and the Bad Seeds, blir aksentuert når Daniel tenker på sine musikalske forbilder. I tankene vender han tilbake til Rogalandsgruppene Kvelertak og Purified in Blood som han har hørt på Rått og Råde-festivalen, og teksten «En himmel som faller, døden kaller mot grav». Han tenker på ting fra fortiden som «bare har godt av å ligge begravd tusen kilometer under jorden», og at Sandra aldri må grave i fortiden hans, for «da går alt mot grav». Seksualitet og vold kobles når tanker om befrielsen ved å drepe, smashe inn ansikter med never så harde som jernkuler, glir direkte over i en rytmisk gjentakelse av ett ord: «Pule. Pule. Pule».<sup>117</sup> Den harde, hoggende rytmen har et voldelig preg, og korresponderer med voldsomheten i det musikalske uttrykket. Daniels tankerekke fortsetter på side 51, der det blir enda klarere hvordan han på tradisjonelt machovis «bare er ute etter en ting»: «For Daniel er det enkelt. (...) Alt han vil er å være med jenter og gjøre deilige ting med dem og at de skal gjøre deilige ting med ham. Sandra er femten og hun er rådeilig.»

Mens klokka drar seg sakte fremover, minutt for minutt mot 20:58, fortsetter tankene hans å kretse om at han ennå ikke «har kommet i mål», og slik sett henger etter i forhold til kompisene. Han tenker tilbake på gårsdagens møte med Sandra på en måte som viser hvor kalkulerende han er når han sier «de tingene som får henne til å finkle», og gir henne «litt av det vanlige. Klemming og klining», mens han presser seg inntil henne «for han er jo så hard at han ikke vet hvor han skal gjøre av seg». Kontrasten til den totale hengivelsen i Sandras tanker som løper synkront med dette i «hennes» kapitler, kunne vel knapt være

---

<sup>115</sup> Ruud, 2013:169.

<sup>116</sup> Renberg, 2013: 35.

<sup>117</sup> Renberg, 2013: 36.

større. Daniels kynisme er imidlertid ikke total, han preges snarere av en voldsom ambivalens, og frykter konsekvensene av å gi etter for driften og følelsene. Var det engler i luften det øyeblikket kvelden før da Sandra tok av seg bh-en midt i skogen, var han i himmelen?

Herrefaensgud så fint. Det var til å bli kristen av. Det er klart at det er akkurat sånne ting, som det han opplevde der, som er lykke. Men fast forhold? Daniel er kald i fingrene. Han får en trang til å skrape dem opp mot den ru veggen på strømhuset. Pass deg, Daniel. Det blir aske og djevleskatter av sånt. Til slutt åpner jorden seg under gleden din, og den har hogttenner og den gleser etter deg.<sup>118</sup>

Strømhuset i skogen blir en metafor for driften og det dulgte som ikke tåler dagens lys. Daniel jages av fysiske drifter, men vet at det er farlig å investere følelser i et annet menneske. Sandra lurer på om hun selv er elektrisk<sup>119</sup>, og når Daniel ser henne komme løpende mot seg, kjenner han «en vill elektronikk skyte i hodet».<sup>120</sup> Like før har han tenkt på den følelsen han alltid får rett før noe skal skje, når det knitrer i hodet og blinker bak øynene, og han føler at han mister kontrollen. Den elektriske spenningen skremmer Daniel, og han tenker at dette kan bli for mye for ham: «Uansett hvor grottemannskåt han blir, er det som om det tipper over, og hvis det gjør det, da er det bare kaldt og jævlig».<sup>121</sup> En slik elektrisk ladning kan også spores f.eks. i rockens heftige gitarriff når lyden overdøver og fortrenger den ordinære virkeligheten og gir fysiske reaksjoner knyttet til følelser som er biologisk betinget, og derfor universelle. Metaforikken fungerer også som en ikke-satirisk parodi, en pastisj der lignende billeddannelser fra metallyrics transformeres.<sup>122</sup> Plutselig slås Daniel av det tilskitnede ved møtestedet, og metaforisk sett også ved sin egen drift: «Faen til sted. Skikkelig grapsete, kratt og høyt ugress, skal de ligge og pule her? Går jo ikke det, pule blant dette grapset bak strømhuset, sikkert alkispiss og alt mulig. Det går ikke, dette.»<sup>123</sup>

#### 4.1.4 Daniels «sanne» tekst

I løpet av det siste minuttet før Sandra dukker opp ved strømhuset, inspireres Daniel til å forfatte en sangtekst med et innhold som ytterligere understreker den motsetningsfylte

---

<sup>118</sup> Renberg, 2013: 54.

<sup>119</sup> Renberg, 2013: 21.

<sup>120</sup> Renberg, 2013: 95.

<sup>121</sup> Renberg, 2013: 93.

<sup>122</sup> Se kap. 2.1.4.

<sup>123</sup> Renberg, 2013:94.

spenningen i det religiøse aspektet knyttet til seksualiteten, slik jeg mener det også kommer til uttrykk i «Get Ready for Love». Daniels tekst på s. 65 i romanen består av to strofer, hver med sju verselinjer, men bortsett fra at ordet «fuck» i første strofe erstattes med «kill» i den andre, er de identiske, og andre og fjerde linje består bare av de to ordene «O Lord». Innholdet går i korthet ut på at sangerens bestemmelse her på jorden er å ha samleie med og drepe alle jenter fordi han er ond, men virkelig. Denne sangteksten har et tekstmessig forelegg i tekstmaterialet til band Daniel beundrer, to av dem allerede nevnt over, men det er også nærliggende å tenke på den som en form for pastisj eller mimotekst med Caves tekst som hypotekst.<sup>124</sup> Forfatteren unnlater å la Daniel reflektere over noe av dette, han opplever at teksten som springer frem i ham er ekte, og at hans egen indre kjerne kommer spontant til uttrykk, den er med andre ord autentisk.

Som et ekko fra denne teksten gjentas frasen «O Lord» to ganger på den følgende siden i romanen, før og etter en «tidslomme» mellom 20:59 og 20:59 der vi får et skremmende bilde av Daniels nattlige kåtskap når han føler at han våkner i en kald og mørk grotte langt inne i fjellet:

hvor det nå og da kan høres skrik, langstrakte skrik, de begynner som en svak, så vidt hørbar tinnitus i det fjerne, før de stiger og strømmer mot ham som tunge tog av sprutbåren smerte og smeller som bolter mot hørselen. Da vet han hvem som har våknet, grottemannen, steinmannen, jernmannen: Han bare vet det.<sup>125</sup>

Nick Caves insisterende «Prais Him!» korresponderer med frasen «O Lord» i Daniels tekst, mens villskapen og den seksuelle ladningen i det musikalske uttrykket kontrasterer det himmelvendte og speiler innholdet i Daniels grottemannsvisjon. Døden er et sentralt tema for Cave, og i 1996 hadde han stor suksess med albumet *Murder Ballads* der koblingen mellom kjærlighet, seksualitet og drap kommer eksplisitt til uttrykk. Artistens navn peker direkte på grotten og det underjordiske, et sted eller en tilstand som stadig vender tilbake i skildringene av Daniels driftsliv og følelser. Når Sandra kommer løpende mot Daniel på s. 95, beskrives hun som «en solkule» som «flommer mot ham», og i dette øyeblikket oppleves den opphøyde kjærligheten like autentisk for Daniel som den morderiske driften han nettopp har kjent på:

---

<sup>124</sup> Se kap. 2.1.4.

<sup>125</sup> Renberg, 2013: 66.

Han vet at snart kan han skrive en tekst, en sann tekst, en ekte tekst om det sterkeste lyset noe menneske har sett; jentelyset, Sandra-lyset, det evige skuddlyset, en tekst ingen trenger å begrave tusen kilometer under jorden.<sup>126</sup>

#### 4.1.5 Musikalsk og følelsesmessig ambivalens

Ambivalensen i Daniels følelser er total, og gjennom musikken opplever jeg at denne splittelsen blir tilgjengelig på opplevelsplanet for meg som leser. Når de motstridende elementene i tekst og uttrykk glir sammen til en helhet, rives jeg på tross av digital distanse med i rytmen og drivet. Slik åpnes også muligheten for å oppfatte hele romanen og dens skildringer av emosjoner og ambivalent kjærlighet på et medlevende nivå, og bli en deltaker i det Rudi på karakteristisk vis betegner som *Enjæklaverdenavhamrendekjærlighet*.<sup>127</sup> Renbergs egen tilnærming til sitt fargerike persongalleri er preget av empati og ømhet, og han ligger nært opp til sitt litterære ideal Selma Lagerlöf når han beskriver henne som «...ikke kynisk og hun er ikke pessimist, hun er varm og hun tror på det gode.»<sup>128</sup>

Det arketypiske motivet av dominans og underkastelse, jeger og bytte, jomfru og uhyre som settes i spill i historien om Daniel og Sandra, speiles på en grotesk måte i relasjonen mellom Rudi og Cecilie. Etter hvert snus det hele imidlertid fullstendig på hodet. Den uskyldige, kristne ungjenta gjennomgår en metamorfose, og syder av hat og begjær der hun ligger på dødsleiet, men den herjede og grovt fornedrede snart førti år gamle kvinnen opplever kjærligheten ny og sterk, og er bærer av nytt liv. Den uskjønne, seksuelt fikserte og brutale Rudi fremstår virkelig som en kjærlighetens mann når han etter 27 år elsker sin Chessi med samme trofasthet, mens Daniels slående skjønnhet og erotiske tiltrekningskraft bare medfører «aske og djvelskatter»<sup>129</sup> Til slutt blir unggutten faktisk selv et forvirret bytte for Veronikas hensynsløse drift.

#### 4.1.6 Leseren i det transpersonlige rom.

Jeg vil hevde at det innledende sitatet av Nick Cave er hentet fra en sang som tematisk kunne vært knyttet til den samme musikkvideoen som romansingelen jeg tidligere har gitt

---

<sup>126</sup> Renberg, 2013: 96.

<sup>127</sup> Renberg, 2013: 29.

<sup>128</sup> Renberg, 2012: 60-61.

<sup>129</sup> Renberg, 2013: 54 og singel.



en analyse av. Sammen peker singelen og mottoet mot den mest sentrale tematikken i romanen, og løfter frem Sandra som et symbol for hvordan kjærligheten og gleden bærer hatet, smerten og døden i seg.

Det mest iørefallende identitetsaspektet ved fremføringen av «Get ready for love» er imidlertid knyttet til det Ruud betegner som det transpersonlige rom. Stemningen i musikken er som nevnt ekstatisk og ladet, preget av følelsesutbrudd i form av rop, og heftige rytmer og musikalske uttrykk. Det oppleves som om utøverne befinner seg i et musikalsk og følelsesmessig fellesskap, der de deler en opplevelse med spirituelle, kan hende religiøse dimensjoner.<sup>130</sup> Jeg har tidligere forklart hvordan Ruud beskriver den musikalske opplevelseskategorien *flow* som en form for rus der livet blir forstørret og fylt av mening, og fornemmelsen av tid og rom blir midlertidig opphevet.<sup>131</sup> Denne typen opplevelse er betegnende for forelskelsen Sandra opplever, men kan også indikere en leserholdning der man stiller seg emosjonelt åpen for det medrivende og suggererende. Slik understrekes enda en gang Renbergs uttalte intensjon med verket.

## 4.2 På avgrunnens rand.

### Pål – Dio: «Holy Diver»

I dette kapitlet vil jeg analysere hvordan sangen «Holy Diver» gjennom tekst, musikalsk uttrykk og tilhørighet i heavy metal-sjangeren fra 1980-tallet, karakteriserer trekk ved romanfiguren Pål og hans bakgrunn og livssituasjon.<sup>132</sup> Jeg vil vise hvordan sangen peker på paralleller mellom ham og andre figurer i fiksjonsuniverset, og med verkets gjennomgående tematikk. Den befordre også dialog og berøringspunkter med leseren. Ved å betrakte fortellingen om Pål som en seriøs tematisk transformasjon med denne sangen som hypotekst, i følge Genette den viktigste formen for hypertekstuell praksis, vil jeg belyse hvordan det oppstår en amplifikasjon, og samtidig en proksimering av det litterære uttrykket. Når forfatteren gir «Holy Diver» både navn og ansikt, psykologiserer og kompliserer figuren, og plasserer ham i tid og rom så nært opp til leserens som mulig,

---

<sup>130</sup> Dette inntrykket forsterkes ytterligere når man på YouTube kan observere hvordan også publikum rives med i ekstasen, og beveger seg til rytmene med armene over hodet, som i tilbedelse.

<sup>131</sup> Se kap. 2.3.6.

<sup>132</sup> Spotify, Dio: «Holy Diver».

oppstår en forsterkning av innholdet, og det kan oppleves levende og nært.<sup>133</sup> Videre vil jeg belyse hvordan sangteksten i form av minimal parodi blir innlemmet i dialogen mellom Pål og omverdenen, i hans indre dialog, og i tekstens dialog med leseren. Det vil si at den imiterte teksten brukes bokstavelig, men inngår i nye sammenhenger og gis ny mening.<sup>134</sup> Jeg vil også gjøre rede for hvordan både platecoverets billedbruk og det musikalske uttrykket, forsterker innholdet i sangteksten.

#### 4.2.1 Pål forstått i lys av sangteksten, og sett i relasjon til andre romanfigurer og til leseren

Holy Diver

You've been down too long in the midnight sea

Oh what's becoming of me<sup>135</sup>

Det er ingen ting ved figuren Pål som slår en som opphøyet eller hellig, snarere tvert i mot. Fra vi møter ham i bokas første kapittel, er det tydelig at han opplever å være i en helt desperat situasjon, er langt nede psykisk, og preges av dyp skam og angst for fremtiden. Hunden Zitha er hans eneste fortrolige, og løgner og fortelser preger forholdet til de to tenåringsdøtrene:

Bare løpe. Spreng seg selv, forsvinne. Han skulle gjerne gjort det. Det er den følelsen han har kjent oftest i det siste. Løpe, spreng, forsvinne. I tillegg til nummenheten, i tillegg til angsten, i tillegg til skammen; ingen vet hva jeg holder på med.<sup>136</sup>

Linjene fra sangteksten over er et tydelig forelegg for Påls oppfattelse av egen situasjon, og speiler hans dialog med seg selv. I andre linje brukes personlig pronomen i andre person, som en tiltale, Pål ser seg selv utenfra, og opplever det som om «alt snakker om han».<sup>137</sup> Tredje linje i sangen har form av en førstepersons ytring, et spørsmål Pål, med litt andre ord, gjentatte ganger stiller seg selv og sin hund:

Det kommer aldri til å gå, gjør det vel? (s. 13)

Hva Zitha? Tror du far kommer til å klare dette? (s.14)

Det kommer ikke til å gå. Gjør det? (s. 15)

Dette kommer aldri til å gå, hvisker han inne i seg selv. (s. 18)

---

<sup>133</sup> Genette, 1982: kap. 55 og 62.

<sup>134</sup> Genette, 1982: kap. 5.

<sup>135</sup> Se nettlenker til lyrics bak i denne oppgaven.

<sup>136</sup> Renberg, 2013: 16.

<sup>137</sup> Renberg, 2013: 14.

Metaforen «The midnight sea» rommer hele Pål situasjon, og når han i tankene kretser rundt bruddet med kona, aleneansvaret han lenge har hatt for døtrene sine, sommeren som er over, og en kald, hard vinter som er i anmarsj, er det tydelig at han allerede lenge har befunnet seg i dette mørket: «been down to long.»



Fig.4

Coveret til plata *Holy Diver*, Dio (1983), kan betraktes som en illustrasjon av innholdet i sangteksten, og visualiserer med all mulig tydelighet hjelpeløsheten til et dødelig menneske i onde krefters vold.<sup>138</sup> En djevelfigur slynger ut lenker som i et piskeslag, og den arme mannen i elvestryket er bastet og bundet, ute av stand til å redde seg selv. Over en glødende horisont ruver tunge skyer, og landskapet er en forrevent klippekyst uten tegn til liv (Fig.4). Det hele får et episk preg som også er påfallende i sangteksten. Begrepet «Holy Diver» kan oppfattes som en metafor for alle mennesker i livskampen, og lyder også som en form for omkvad gjennom hele sangen. Fraser av typen «Something is coming for you», «Life's a never ending wheel» og «You're the star of the masquerade», er velkjente fra populærkulturen, formler som forsterker det episke preget. Metaforikken lener seg også på velbrukte klisjeer med troper som «midnight sea» og «shiny diamonds».

I denne analysen settes hovedfokuset på Pål og hans situasjon, men metaforbruken i sangteksten knytter ham tematisk til de andre romanfigurene, særlig Sandra som også gir seg skjebnen i vold og drives av sterke krefter hun ikke har kontroll over. Også Malene tiltrekkes og skremmes av kreftene som er i spill, og setter samtidig ord på den ambivalensen som vi alle kan gjenkjenne konfrontert med eget begjær og drift: «Nå er ingenting i vater. Det gyser i henne. Sånn vil hun også ha det, kjenner hun, og hun blir skremt

---

<sup>138</sup> Kilde: Google bilder.

av seg selv. For det har hun aldri før tenkt, at hun vil ut dit, ut på det havet hvor alle kan drukne.»<sup>139</sup>

Alle romanfigurene står etter tur i sentrum for begivenhetene, og kan omfattes av tiltalen «You're the star of the masquerade», noe som også i høy grad oppleves gyldig for leseren som er midtpunktet i sin egen tilværelse, og slik kan oppleve å bli direkte tiltalt i sangen. Når Pål mot slutten av romanen reflekterer over hvordan «alt er faser»<sup>140</sup>, og hele romanen avsluttes med at Daniel står på trappa til Tjensvollgjengen og vil inn, proksimeres klisjeen «Life's a never ending wheel», frasen fylles med et konkret innhold, og leseren kan nikke gjenkjennende når et noe forslitt budskap forsterkes og får ny gyldighet.

Første kapittel i boka er viet Pål, og har tittelen «666». Denne tittelen alluderer til en Iron Maiden-låt Pål selv nevner for sin eldste datter i slutten av kapitlet: «*Six, six-six, the number of the beast, sacrifice is going on tonight*. He, he. Den gamle heavyen til far, hæ?»<sup>141</sup> Dyrets tall fra Åpenbaringen korresponderer med djevlskikkelsen på platecoveret over, og flørten med den onde selv er i følge Rem typisk for en periode på åttitallet, både når det gjelder heavymusikk og skrekkfilm – en annen viktig leverandør av hypotekst i romanen.<sup>142</sup> Når Pål nevner dette for datteren, forteller han henne indirekte mye om hvordan det egentlig står til med ham. Denne sannheten dekker han over ved å vise til sin tilknytning til heavy-musikken og minner fra livekonserter med Iron Maiden i Drammen og London. Identiteten som tøff «Maiden man» fremstår som en ynkelig livsløgn vi som lesere allerede i utgangspunktet har avslørt.

Selv om leseren på mange måter får innblikk i Påls situasjon, forblir det lenge uklart hva det er som gjør ham så fortvilet og rådvill. Når vi møter ham igjen i kapittel 10, HAN GÅR INN I BEKMØRKET, skjønner vi at han har en desperat plan: «Noe må han gjøre, hvis ikke er det bare å sette seg en kule for pannen. Om det han er i ferd med å gjøre er en god idé, vet han ikke. Men det er den eneste idéen han har.»<sup>143</sup>

---

<sup>139</sup> Renberg, 2013: 217.

<sup>140</sup> Renberg, 2013: 505.

<sup>141</sup> Renberg, 2013: 19.

<sup>142</sup> Rem, 2010: 61 og 66 (om Satan i heavymusikk og skrekkfilm).

<sup>143</sup> Renberg, 2013: 62.

I løpet av kapitlet utdypes Pål's bakgrunn, og han reflekterer over hvordan han selv har oppfattet, og har blitt oppfattet av omgivelsene gjennom livet: «Det har blitt så stor avstand mellom hvem han er og hva folk ser. Alle kan se ham, men ingen aner hvem de ser.»<sup>144</sup> Leseren involveres i Pål's tankebaner, og sangteksten bidrar til opplevelsen av å se denne mannen tydeligere enn selv hans egne nærmeste har mulighet for. Pål's situasjon synes å være spesiell, men selv i hans egne tanker er han samtidig bare et menneske blant alle andre, ensomheten og desperasjonen er allmenn:

Synet av blokkene har hatt et fast grep om ham helt fra han var liten. Alle menneskene som bor der, alle menneskene med hemmelige liv, alle menneskene som skal ha det bra. Da han som barn passerte dem på vei til skolen (...) forestilte han seg at menneskene som bodde der en dag skulle tyte ut, som kjøtt fra en kvern, øyne, ører, munner, hender. Ja, sånn er det. Den vidåpne verdenen, hvor ingenting er skjult, den er vanskelig å leve i.<sup>145</sup>

Her er eksistensielle vilkår for menneskelivet generalisert på en måte som utgjør en forsterkende reduksjon. Menneskene i blokka har hverken navn eller ansikt, og når unggutten Pål forestiller seg hvordan løsrevne legemsdeler tyter ut av kverna, fungerer dette som en metafor for tilværelsens nådeløshet. Kjøttkvernscenen i Pink Floyds legendariske film *The Wall* (1982) der uniformerte skoleelever males i stykker av systemet, kan være utgangspunkt for forestillingene hos skolegutten Pål, og er i alle fall nærliggende for den musikkinteresserte leser. I slutten av samme kapittel ser Pål tilbake på en reunionfest med den gamle ungdomsskoleklassen sin: «Det eneste Pål klarte å tenke, var at alle hadde tapt. Alle, også jeg, har tapt. Vi taper hele tiden, og vi taper hardt, men samtidig skinner hjelpeløsheten vår som små, rødmende soler.»<sup>146</sup>

Dette sitatet kan sies å utgjøre et mise-en-abyme for hele verket, et punkt i romanen hvor det sentrale budskapet kommer insisterende og tydelig til overflaten. Innsikten som ligger til grunn, og spennet mellom grotesk dystopi og vår poetiske billedbruk er betegnende for den ambivalente strukturen i romanen som helhet, men lyder i mine ører ikke helt troverdig som tanker tillagt den nedtrykte Pål. Han føler dyp skam og ensomhet, og det kommer ellers ikke frem at han ser sin hjelpeløshet i noen form for forsonende stråleglans. Kanskje kan dette

---

<sup>144</sup> Renberg, 2013: 60.

<sup>145</sup> Renberg, 2013: 59.

<sup>146</sup> Renberg, 2013: 64.

være ett eksempel på at patosen i verket enkelte ganger blir noe påtrengende. Det jeg oppfatter som romanens grunnleggende budskap, at vi alle er «i samme båt» på «livets hav», og aldri er i posisjon til å heve oss over, ta avstand fra eller fordømme et annet menneske eller dets handlinger, aksentueres imidlertid tydelig her.

Pål «går inn i bekmørket. Han trækker forsiktig over bregnene, det overgrodde underlaget, de krokete røttene.»<sup>147</sup> Her fungerer skogen som en metafor på linje med «the midnight sea», det mørke og farlige og forbudte finnes i skogens dyp. Den hjemlige Gosensbogen blir en moderne utgave av romantikkens farlige skoger der røvere og overgripere holdt til, og kunne overfalle, plyndre og skjende uskyldige veifarende. Pål's avtalte møte med den kriminelle «Tjensvollgjengen» blir en parallell til Sandras hasardiøse lek med ilden når hun møter sin farlige elskede i skogen, og strømhuset i Gosensbogen blir et ladet møtepunkt mellom Tjensvollgjengen og Daniel William som kriminelle eller amoralske aktører, og Sandra og Pål som en form for «frivillige» ofre. Når leseren gjennom romanens vekslende fokus bringes like nær alle disse figurene, er det som om skillelinjene mellom dem viskes ut, og vi kan ane alles uskyld midt i det grenseoverskridende de på hver sine måter foretar seg. Til tross for stripene, vet du at tigreren er «ren», heter det i strofen under.

Ride the tiger  
You can see his stripes but you know he's clean  
Oh don't you see what I mean  
Gotta get away  
Holy Diver

Disse linjene fra sangen åpner for mange tolkninger, mange av dem tilgjengelige gjennom et søk på Google. I sammenheng med Renbergs roman, fremstår sangteksten som en utfordring til handling, til å gripe muligheten som byr seg selv om det innebærer en dødelig risiko. Pål har bestemt seg for å krysse ei grense når han tar kontakt med kriminelle, og håper de sitter inne med en løsning på hvordan han kan komme seg unna problemene. Sandra går inn i «det forbudte» med åpne øyne og med livet som innsats, aspekter som kommer tydelig til uttrykk i musikkvideoen til singelen – redusert og maksimalt forsterket, men uten samme tilhørighet i en kjent virkelighet.

---

<sup>147</sup> Renberg, 2013:64.

Igjen veksler pronomenbruken i sangteksten mellom første og andre person slik at inntrykket av en pågående indre dialog opprettholdes, og speiler Pål's tilbakevendende tvil og anfektelser. Tigeren er et farlig rovdyr, noe stripene understreker. Kanskje kan man også se for seg stripene i en tradisjonell fangedrakt, og dermed få en visuell kopling til kriminell virksomhet: «Folk med ville øyne og knyttede never. Tjensvollgjengen.»<sup>148</sup> På samme side i romanen finner vi også en allusjon til djevelen, en populær figur i 80-talls-heavyen representert på coveret jeg har omtalt over: «Pål, du leker med djevelen». Oksymoronet «djevleskatter» forkommer som jeg tidligere har gjort rede for, både i singelteksten og i handling knyttet til Daniel. Ambivalensen som gjennomsyrrer romanen, er også fremtredende i sangteksten:

Shiny diamonds  
Like the eyes of a cat in the black and blue  
Something is coming for you

Her sammenlignes skinnende diamanter med rovdyrøyne i mørket, og korresponderer slik med begrepet «Djevleskatter» som noe samtidig både forlokkende og truende. Siste linje slår fast at «noe» er i gjære, men utfallet er uvisst. Denne dobbeltheten ligger som før nevnt også i romantittelen.<sup>149</sup> Det hasardiøse i handlingen det oppfordres til, og de uante konsekvensene, understrekes ytterligere i de neste linjene:

Race for the morning  
You can hide in the sun 'till you see the light  
Oh we will pray it's all right

Morgenen, solen og lyset blir symboler for håp om forandring og gode krefters seier, men har også en avslørende, brennende og tilintetgjørende funksjon, knyttet til et religiøst aspekt der mennesket bare kan be om at det går bra. Renberg bruker den samme metaforikken som en form for «metalismer» i sin transformasjon av rocketeksten.<sup>150</sup> Handlingen er lagt til noen septemberdager med spesielle værforhold. Slik beskrives de via Pål i romanens første kapittel:

---

<sup>148</sup> Renberg, 2013: 64.

<sup>149</sup> Se kap.3.2.2.

<sup>150</sup> Genette, 1982: kap. 14, og kap. 2.1.4 i oppgaven.

Septembers første uker var dynket i regn og jaget av vind, men nå er det brått kommet noen lysende dager. Det er som om sommeren ønsker å ta et siste farvel. Lavt på den vidåpne himmelen henger en hvitskinnende sol. Fra tidlig på formiddagen kaster den lange skygger inn i gatene. Den er så sterk at den gir inntrykk av å skulle brenne opp himmelen, og deretter seg selv.<sup>151</sup>

Det er noe truende, nesten apokalyptisk over dette, og det krystallklare høstværet blir et frampek mot den videre handlingen der alt som er fordekt kommer for en dag og blir nådeløst belyst. Når Tiril står på scenen i gymsalen torsdag kveld, «virker den druknet i vondt der den gløder i det dyprøde lyset»<sup>152</sup>, og Tirils iskalde stemme avdekker både eget og andres svik. Den fysiske smerten er i det samme øyeblikket altoppslukende for Pål, Tirils mor konfronteres voldsomt med sin skyld, og Sandra befinner seg på dødens rand i en smertefull sjelelig tilstand med glødende hat overfor Veronica. «Between the velvet lies / There's a truth that's hard as steel», heter det i sangteksten. Tidligere denne dagen har Daniel lengtet etter en personlig dommedag der han avsløres og tilintetgjøres:

Han triller Suzukien ut i lyset og han skulle ønske det var dødelig. Han skulle ønske det gjorde voldelig ende på Daniel William Moi, han skulle ønske det var en skalpell av sol, at det svei en glenne i huden hans, brettet den til side før det ble til en hylende, glefsende, etende munn, og han skulle ønske det gjorde mesterlig vondt.<sup>153</sup>

Selv om sangteksten «Holy Diver» brukes direkte som en utpekning av Pål, blir han på mange måter bare en representant for en allment menneskelig livskamp, og handlingen får et universelt preg. Bakhtin fremhevet universalitet som et sentralt karnevalistisk trekk, noe som igjen understreker romanens preg av det han kaller grotesk realisme.<sup>154</sup> Dykkeren som skal stige opp av det mørke dypet og ta tilflukt i solen, er også et bilde på den kraften som kan snu verden fullstendig på hodet, opphøye det lave og degradere det høye. Påls desperate forsøk på å redde seg ut av spillegjelda blir sett i lys av sangteksten en slags hellig handling, og det vaklende motet hans gjør ham til en antihelt som påkaller vår medlidenhet og varme. Ambivalensen som preger sangteksten og romanen er et annet karnevalistisk trekk, og kommer tydelig til uttrykk i frasen «Some light can never be seen». Det finnes slik jeg forstår det, ingen direkte motsetning mellom lys og mørke, godt og vondt, bare et «mørkt lys» som rommer det hele. Som leser kan man oppleve at romanen formidler

---

<sup>151</sup> Renberg, 2013:14.

<sup>152</sup> Renberg, 2013: 543.

<sup>153</sup> Renberg, 2013:477.

<sup>154</sup> Se kap.3.1.3.



nettopp et slikt lys, den helheten av fryd og smerte som til sammen utgjør livet og gir det dybde.

De siste tre strofene av sangteksten er en repetisjon av de tre første, og speiler slik hvordan Påls tanker stadig går i ring rundt de samme temaene. Han kommer ingen vei i sine grublerier, og har ikke egentlig lykkes i å overtale seg selv gjennom sangens insisterende oppfordringer: «Ride the tiger», «Race for the morning», «Jump on the tiger», «Gotta get away - get away», og «No need to look so afraid», eller fått klarhet rundt det tilbakevendende spørsmålet: «Oh don't you see what I mean».

#### **4.2.2 Musikalsk uttrykk**

«Holy Diver» er tittelsporet på debutplata til det legendariske heavy metal-bandet Dio, og ble utgitt som singel før selve platen ble lansert i 1983. Jeg opplever at det musikalske uttrykket ytterligere forsterker flere av aspektene jeg har vært inne på i første del av denne analysen.

For det første er det påfallende hvordan det mytiske preget i teksten også kommer lydmessig til uttrykk. I et forspill som varer i et drøyt minutt, males et lydbilde, først med økende sus som av vind, så med lyse, fløytende toner i glidende bevegelser over en dyp, mørk during, fjern tordenrulling og ordløse rop som minner om hvalsang. Assosiasjonene går til en form for urtidsdyp der lys og mørke glir i hverandre, noe fjernt, uvirkelig og eventyraktig man ikke helt kan definere.<sup>155</sup> (Slike langdryge forspill er riktignok svært typisk for 80-tallsrocken, men oppleves allikevel meningsbærende for analysen.)

Et kraftfullt, rytmisk gitarriff bryter plutselig inn og forandrer alt. Det er som om en ny kraft tar over og gir hele uttrykket retning og innhold. Slagverket er fremtredende, og rytmen drivende og hard. Vokalistene gir seg snart til kjenne gjennom noen karakteristiske rockelyder som i seg selv fungerer som formularer i episk betydning: «Ohooooo, yeah, yeah». Når formidlingen av selve teksten begynner etter drøyt halvannet minutt, foregår det også helt

---

<sup>155</sup> Det visuelle uttrykket i den offisielle musikkvideoen som er tilgjengelig på You Tube, understreker dette mytiske «fantasypreget» ytterligere. Hele den første musikalske sekvensen er ledsaget av en glidende kamera-bevegelse, først over grønne blader, så nakne, sammenfiltrede grener, en djevelsilhuett og en brannruin som fades ut til en full kirkeruin i det riffet setter inn. Vokalistene Dio fremstår her som en pelskledd barbar som utstyrt med sverd skrider frem gjennom ruinen og forvandler kappekledd skikkelser til rotter i stedet for å drepe dem. Han oppsøker også en sverdsmed og får et glødende våpen, alt mens ild og djevelsilhuetter stadig dukker opp i bakgrunnen.

som forventet for sjangeren, med en maskulin aggressivitet, konsonanter spytt ut som piskesnerter, og enkelte ord blir nærmest snerret frem. Samtidig har vokaluttrykket noe merkelig androgynt over seg med et forholdsvis lyst stemmeleie, og gjentatte rockehyl og hvin i et meget høyt register, en karakteristisk sangteknikk jeg allerede har kommentert i teorikapitlet om musikk og identitet. Fremført på denne måten, får oppfordringene i teksten et sterkt preg av tvang. Den som utsettes for denne tvangen, drives fremover av krefter han ikke kan kontrollere, og spørsmålene krever underkastelse mer enn egentlige svar. Dette uttrykket korresponderer med det jeg tidligere har beskrevet i Nick Caves fremføring av «Get ready for love», og er betegnende for hvordan mennesket slett ikke er fritt, men styrt av krefter i og utenfor seg selv. Den hoggende rytmen understreker det aggressive uttrykket, og vokalistene forsterker oppfordringen til å ri på tigersen ved å gjenta ordet «jump» to ganger før han fullfører frasen. Dette er ett av flere trekk som ikke kommer frem i den trykte sangteksten, og peker på hvordan Dio gir teksten sin personlige utforming ved å gjenta enkelte fraser. Dette blir enda mer fremtredende i siste del av sangen. Etter et mellomspill på rundt et minutt der utfoldelsen på rockegitarer når et høydepunkt, og sologitaristen flere ganger vranger tonene opp i en hylende diskant som imiterer vokalistens beskrevne hyl, hører vi vokalistene som med ulike stemmemessige variasjoner igjen og igjen roper ut «Holy Diver», og insisterer på at han må komme seg unna. Jeg har hevdet at romanteksten er en amplifikasjon av sangteksten, men ut fra det jeg har beskrevet, er det også nærliggende å se fremføringen av sangen som en amplifikasjon av romanen. Tidsmessig blir det en umulig tanke, fordi Dio ikke kan ha hatt forelegg i romanen da han utformet sin fremføring. Når det allikevel oppleves som en form for forsterkning av romantekstens tematikk, er det kanskje fordi Renberg har lyktes i å spille på den gjensidige forsterkningen som kan foregå mellom en hypertekst og dens hypotekst <sup>156</sup>

#### **4.2.3 Minimal parodi, sangteksten plassert i nye sammenhenger**

I teorikapitlet har jeg gjort rede for begrepet «minimal parodi», kort oppsummert den tematiske transformasjonen som finner sted når en kjent tekst brukes bokstavelig, men gis ny mening ved at den er plassert i en annen sammenheng. Renberg bruker for eksempel sangtittelen «Holy Diver» som overskrift på det tredje kapitlet viet Pål, og peker dermed direkte på sammenhengen mellom den for mange velkjente rockelåta og romanfiguren. De

---

<sup>156</sup> Genette, 1982: kap. 55, 56.

to foregående kapitlene om Pål er, som jeg har vist i analysen over, en tematisk transformasjon av sangteksten, men først nå blir den direkte utpekt for leseren, og dermed åpent tilkjennegitt som hypotekst. I dette kapitlet får vi også innblikk i hvordan sangteksten blir viktig i Påls kommunikasjon med kriminelle typer han husker fra ungdommen, men som han aldri hadde trodd han skulle ta kontakt med igjen. Pål sender en melding til 1881, og får oppgitt Rudis nummer. Tre ganger på rad tar Rudi telefonen, men gjenkjenner ikke Pål og får ikke tak i hva det er han vil. Han legger på, og Pål skjønner at han må endre strategi hvis han skal få Rudi i tale. Den fjerde samtalen får et helt annet forløp:

Han slo nummeret igjen.

«Yeeeeeeep, det var Rudi her, ja»

«Rudi, hei mann! Det er Pål her, du vet, Pål fra gamle dager, åttitallet, eye of the tiger, the final countdown, holy diver...»

«You been out too long in the midnight sea! Hey, der ringer fortsatt ingen bjeller, whassupdude?»

Nå var det en annen lyd i stemmen.

«Nei, tenkte det var så lenge siden. Møtes? Hva med å treffes, ta en tur, type tirsdag kveld, Gosenskogen ved den store steinen, klokka ni, når jeg er ute og går tur med hunden?»

«Kjempeplan, Påli, you holy diver. He he! Hørte du at Dio døde? Faen, det er den veien det går. Snakkes!»

Rudi la på.

Down er det, tenkte Pål og nikket. Down too long in the midnight sea. Det falt på plass. Jeg har akkurat fått meg en avtale. Det er sånn det skal gjøres. Disse folka godtar ikke hva som helst.<sup>157</sup>

I utdraget over er det tydelig hvordan den felles musikalske identiteten knyttet til heavyrock fra 80-tallet, åpner en helt ny mulighet for dialog. Påls innledende «hei mann!», imiterer den «rockesosiolekten» Rudi har svart ham med de tre forrige gangene: «Ye Yo, Rudi her, ja?», «Ja da, det var Rudi-o her ja!»<sup>158</sup> Pål har skjønnet at det ikke nytter med en formell tone, og at han må appellere direkte til det han og Rudi måtte ha av felles referanser fra «gamle dager, åttitallet». Kjapt og effektivt redegjør han for sin situasjon, rett og slett ved å nevne tre sangtitler som klart og tydelig indikerer hvordan det står til. «Eye of the Tiger» (1982) er en sang av det amerikanske rockebandet Survivor, og ble skrevet på bestilling fra Sylvester Stallone for å brukes som gjennomgangstema i boksefilmen *Rocky III*. Bokseringen er en kamparena der selv den tøffeste kan «gå ned for telling», en situasjon som peker videre mot

---

<sup>157</sup> Renberg, 2013:99.

<sup>158</sup> Renberg, 2013: 98.

den andre sangtittelen «The Final Countdown». Når han avslutter med å nevne «Holy Diver», mer enn antyder han sin desperasjon, og signaliserer at han er med på hva som helst. Rudi gjenkjenner fremdeles ikke personen Pål, men fatter likevel umiddelbar interesse på grunnlag av sitt inngående kjennskap til de nevnte sangene. Han forstår situasjonen, og responderer med en bekreftelse formulert bokstavelig som en linje fra sangteksten; «You been out too long in the midnight sea!» Han viser entusiasme når Pål foreslår et møte, selv om han fremdeles ikke husker hvem det kan dreie seg om. Før han legger på, tiltaler han igjen Pål som «you holy diver», og forsterker slik denne koplingen, både overfor Pål selv og overfor leseren. Når han nevner at vokalistene Dio nettopp er død, er det med en påpeking av hvordan dette gjelder for alle: «Faen, det er den veien det går», en mindre poetisk utgave av Påls tankebaner om menneskets kår, som ble kommentert tidligere i denne analysen.

De to siste linjene i sitatet over viser hvordan brokker av sangteksten blir innlemmet i Påls indre dialog etter at samtalen med Rudi er over. Det er som om han ser sin situasjon klarere nå, etter å ha fått den bekreftet gjennom felles musikalsk identitet og generasjonstilhørighet. Gjennom to tidligere kapitler har vi fått innblikk i Påls tilværelse og bakgrunnen for problemene han har viklet seg inn i. Gjennom dialogen med Rudi foregår det en reduksjon der alle detaljer fortrenses, og både Pål og leseren får et minimalt og forsterket bilde av det hele. Genette legger som jeg har belyst i teorikapitlet, vekt på at forsterking oftest foregår som en oscillerende bevegelse mellom å legge til og å fortrenge, og det kan sies å være betegnende for prosessen jeg har beskrevet her.

Tirsdag kveld møtes Pål og Tjensvollgjengen i Gosenskogen, og planen for hva som skal skje videre, tar form. Sangteksten «Holy Diver» fungerer som et springbrett inn i denne handlingen, der Pål satser alt og blir offer for et arrangert ran. Han mishandles på det groveste, og leseren er på et tidspunkt i tvil om han vil komme fra det med livet i behold pga. Tongs brutalitet. Til slutt er han imidlertid gjennom lidelsene, og sitter mørbanket igjen sammen med liket av sin elskede hund. Det uskyldige dyret blir drept, og vilkårene er brutale. I følge en avisnotis det refereres til i bokas siste del, kan det likevel se ut til at Pål kommer unna med det hele, og får utbetalt forsikringspengene som skal redde ham ut av den opprinnelige knipa. Det er Jan Inge som blar i Stavanger Aftenblads lørdagsutgave:

Han merket seg at det sto om et grovt overfallsran på Madla, han merket seg også at politiet sto uten spor, og da han så en artikkel om at ei jente (15) var død natt til lørdag som følge av skadene hun hadde pådratt seg under en mopedpåkjørrel, tenkte han at det er veldig trist når folk dør så unge.<sup>159</sup>

Jeg har tidligere trukket paralleller mellom handlingen knyttet til Pål og Sandra, hvordan de begge blir drevet av sterke krefter og mister herredømme over seg selv og sitt liv. Ironisk nok blir taperen Pål med alle sine løgner og hemmelige laster stående igjen som en form for vinner, mens den i utgangspunktet så troskyldige, kristne ungjenta dør i et kaos av kjærlighet, drift, sjalusi og glødende hat. Slik understrekes livets vilkårlighet enda en gang, og dermed romanens mest sentrale tematikk.

### **4.3 Prøver å finne meg sjæl**

#### **Tiril – Evanescence: «My Immortal»**

14 år gamle Tiril er en romanfigur som på en særlig iøynefallende måte kan tydeliggjøre spørsmål rundt sammenhengen mellom musikk og identitet. I dette kapitlet vil jeg belyse hvordan identitet i Tirils tilfelle er knyttet ikke så mye til hvem hun egentlig er, som til hvem hun ønsker og lengter etter å være. Når hun studerer utkast til egen identitet på You Tube, og velger å iscenesette seg selv i bildet av sin usårlige og uslåelige kvinnelige idealfigur, rimer det dårlig med hennes eget indre, men preger allikevel jentas oppfatning av hvem hun selv er. Den opplevde identiteten blir en rustning hun ikler seg for å kunne mestre det smertefulle i tilværelsen. Mangelen på autenticitet kommer imidlertid tydelig til uttrykk gjennom andres oppfattelse av Tiril når de ser henne som en utagerende og umulig «fjortis». I kollisjonen mellom idealene hun forfekter og den brutale virkeligheten, utvikles Tirils identitet. Hun får kontakt med sine egne følelser, og blir under fremføringen på skolekonserten en autentisk stemme for all den livssmerten fortellingen rommer. Som en rapsode fra oldtiden formidler hun de episke formlene og klisjeene fra sangteksten så de oppleves som dype og allmenne sannheter:

These wounds won't seem to heal

This pain is just too real

There's just too much that time cannot erase

---

<sup>159</sup> Renberg, 2013: 592.

#### 4.3.1 Identitetsdannelse hos ungdom, autentisitet og utprøving av identitetsutkast

Tiden leger slett ikke alle sår, og smerten gjennomsyrrer ordene som er hentet fra Tirils yndlingssang, «My Immortal» med Evanescence.<sup>160</sup> Kapittel 5 i romanen har tittelen AMY LEE, og her møter vi Tiril for første gang. Med iPhoneen på fullt volum ignorerer hun de kjedelige omgivelsene i butikken der hun har vaskejobb sammen med Sandra – «Evanescence fyller hodet»<sup>161</sup>, og Tiril kjenner hårene reise seg på armene, akkurat som første gang hun hørte låta på YouTube. Den fysiske reaksjonen tydeliggjør i hvilken grad sangen treffer ungjenta følelsesmessig. Hun har en opplevelse av at musikken klarer å uttrykke akkurat det hun selv føler, gir bekreftelse på noe ekte i henne selv slik Ruud beskriver det i et avsnitt om autentisitet og troverdighet:

Skildringer av møter med det autentiske gir seg også ofte utslag i plutselige møter med artist og musikk (..) møtet med en ny artist og en ny musikkform blir som å møte seg selv, som opplevelsen av å «komme hjem» til seg selv. Dette identifikasjonsutkastet lagres i hukommelsen.<sup>162</sup>

Mens Tiril lytter til iPhoneen, visualiserer hun hvordan hun selv og venninnen Thea skal fremstå på konserten to dager senere. Thea skal sitte hvitkledd ved pianoet i bakgrunnen, og foran skal Tiril stå i helsvart. Lyssetting, scenografi, koreografi og teatraliske effekter gjennomgås detaljert i tankene, og det er tydelig at Tiril på alle måter assosierer seg med sitt idol og ønsker å fremstå så lik henne som overhodet mulig: «Hun må synge som Amy Lee, hun må tenke *at det er hun som er Amy Lee*, at det er hun som har vokst opp i Little Rock, Arkansas.»<sup>163</sup> «Den rette følsomheten», er det sentrale i fremføringen, og Tiril har en oppfattelse av at bare hun og Thea, i tillegg til Amy Lee, kan gi sangen autentisitet forstått som uttrykk for en indre, ekte kjerne. Tirils tankebaner ledsages av sangteksten som gjengis kronologisk i kursiv slik at man som leser kan få en opplevelse av selv å ha lyden på øret: «Vi bruker musikken som et lydspor i hverdagen til å forsterke og endre stemninger, akkompagnere oss til enhver tid, følge oss fra sted til sted, til å bekrefte individualitet.»<sup>164</sup>

---

<sup>160</sup> Spotyfy, Evanescence: «My Immortal».

<sup>161</sup> Renberg, 2013:3.

<sup>162</sup> Ruud, 2013: 125.

<sup>163</sup> Renberg, 2013:38.

<sup>164</sup> Ruud, 2013: 41.

Den moderne virkeligheten Ruud her peker på, blir altså innlemmet i romanteksten slik at leseren gjenkjenner egen musikalsk praksis, samtidig som Tirils individualitet blir tydeliggjort gjennom musikken og artisten hun så totalt assosierer seg med. Renberg spiller her på det faktum at musikk har fått en stadig mer fremtredende rolle i identitetsdannelsen gjennom livet, og ikke minst i ungdomstida. Tiril bruker musikken som identitetsmarkør, og etablerer grenser mellom seg selv og omgivelsene, samtidig som hun prøver ut roller på en gjennomtenkt og systematisk måte, og på ramme alvor. Romanens vekslende synsvinkler lar oss samtidig glimtvis se Tiril fra utsiden, hvor hun oppfattes som en urimelig og ustabil «fjortis» med sminke og klær som grenser mot det komiske. Slik ses hun gjennom farens blikk:

Så tungt sminket hun er, svart om øynene. Klærne hennes, det røde og svarte skjørtet, den oppklippede strømpebuksa, bukseselene over toppen, mengder av buttons, hodeskaller og band og slagord, det pistrete håret.<sup>165</sup>

Idoldyrkingen tilfører imidlertid en helt spesiell dimensjon til samværet mellom Tiril og bestevenninnen. De tilhører det Ruud kaller «Napster-generasjonen», og har en helt annen tilgang til musikk gjennom Internett enn foregående generasjoner. Uavhengig av hitlister har det blitt lettere å dyrke frem en smal profil med hensyn til musikksmak, og med det en tydeligere identitetsprofil.<sup>166</sup> Dette kommer tydelig frem i sitatet nedenfor der venninnene akkompagnert av yndlingsbandet i lyd og bilder, deler en opplevelse av styrke og mestring overfor omverdenen, de kjenner på tilhørigheten til hverandre, og er dypt fortrolige venner bundet sammen av det musikalske uttrykket de begge assosierer seg med, og som de sammen skal fremføre sin versjon av på konserten de øver så iherdig til.

De gikk på rommet til Thea, hvor de sikkert for tusende gang satte seg til for å se Evanescence-videoer på YouTube. De snakket om hvor syk denne dagen var, de kjente seg sterke og fine, de lo av hvordan de hadde taklet storebroren til Bunny, hvordan de hadde taklet mor og far til Thea, og nå, nå ser de hverandre dypt inn i øynene, de hvisker når de snakker om hvor spesielt bra de klarte låten i dag. «Hvis det blir så bra i morgen...» hvisker Thea. «Det blir så bra,» hvisker Tiril. Jeg er liksom så nervøs, er ikke du?» «Hvorfor skal jeg være det?»<sup>167</sup>

---

<sup>165</sup> Renberg, 2013: 188.

<sup>166</sup> Ruud, 2013:156.

<sup>167</sup> Renberg, 2013: 319-320.

Even Ruud peker i sin bok på hvordan musikk kan være med på å skape kontakt og trygghet i de første leveårene, og jeg mener at behovet for en slik støttefunksjon er like intenst til stede hos ungdom i puberteten som er i ferd med å finne både seg selv og sin plass i relasjon til andre. Videre hevder han at den musikalske identitetsutviklingen gjennomgår ulike faser i livet, og at det er bestemte livsfaser som er viktigere enn andre:

I ungdommen lar vi musikken utføre et viktig arbeid for utformingen av kjønnsidentitet (...) Musikken er også viktig for forankring i sted og tidsperiode eller for å stake ut en vei for verditilknytning. Ungdomstid og tidlig voksen alder kan også bety skiftende sosiale omgivelser, nye vennskap og tilhørighet til sosiale grupper, en endring som setter avgjørende preg på både musikksmak og identitet. Sosial avgrensning, konformitet, gruppeidentitet eller tilknytning til andre er temaer som lett lar seg belyse med henvisning til musikalsk praksis.<sup>168</sup>

Mens mennesker i nære relasjoner til Tiril referer til hennes ofte provoserende væremåte og ytre fremtoning, får leseren gjennom koblingen til sangteksten et innblikk i hennes sårede og fortvilte følelser, særlig knyttet til sviket fra moren som er den av foreldrene hun bestandig har fått høre at hun ligner på. I sangen er det nok primært en annen type relasjon som speiles, en klassisk kjærlighetssorg, men smerten i ordene kan like gjerne overføres til et barns opplevelse av å bli forlatt, og den ensomheten som følger med et slikt tap. Tiril ser for seg hvordan hun skal stå ubevegelig som en statue før hun sakte løfter hodet og synger «de sterkeste linjene i sangen»: «I've tried so hard to tell myself that you're gone. But though you're still with me I've been alone all along».<sup>169</sup> Det tapte kommer tydelig til uttrykk i refrenget der det settes ord på det barnet har savnet gjennom fraser som kunne vært uttalt av en omsorgsfull mor:

When you cried I'd wipe away all of your tears  
When you'd scream I'd fight away all of your fears  
And I held your hand through all of these years  
But you still have all of me.<sup>170</sup>

---

<sup>168</sup> Ruud, 2013:46

<sup>169</sup> Renberg, 2013:38

<sup>170</sup> Se nettlenke til lyrics bak i oppgaven.



#### 4.3.2 Det musikalske uttrykket

Det musikalske uttrykket i sangen er preget av kontraster, og en emosjonell intensitet som målbæres både gjennom vokalistens stemmebruk og det instrumentale. En dyp strykertone ligger under en enkel bevegelse over noen toner på et piano, de gjentas før vokalisten med knapt hørbar stemme synger den første strofen: «I'm so tired of being here/ Surpressed by all my childish fears». Stemmen lyder nærmest apatisk og klangløs, men stiger i intensitet allerede i den første strofen slik at ordet «alone» i siste verselinje lyder som et gråtkvalt skrik. Her brytes også det monotone mønsteret i pianoriffet, og strykerne blir mer fremtredende med et vemodig vakkert meloditema som utfoldes kraftfullt i refrenget der vokalen også får økt energi og fylde. I neste strofe og refreng repeteres den samme bevegelsen fra det apatiske til det dynamiske, og når vi kommer til verselinjene som Tiril synes er «de sterkeste», blir intensiteten ytterligere øket med strømmende pianoakkorder, fulltonende strykere og kraftfull, insisterende vokal. Som en ytterligere intensivering av det emosjonelle uttrykket, følger nå et mellomspill med tradisjonell heavymetal-sound, tungt slagverk og sugende riff fra sologitarer, som også akkompagnerer det siste refrenget. Brått er vi tilbake til innledningens stillferdige pianotoner, men nå med mer varierte fraser og kraftige strykere. Vokalistene synger med skjør, gråtkvalt stemme det samme ordet gang på gang, «...me, me, me», og vender seg slik igjen innover mot sin egen smerte.<sup>171</sup>

Selvsentrertheten og de kraftige vekslingene mellom stemninger som kommer til uttrykk i sangen, speiler karakteristiske trekk ved ungdom i puberteten, og gir et bilde av Tirils livsfølelse. Ambivalensen mellom et tøft ytre og et sårbart indre blir også tydeliggjort, og når vi kjenner til hvordan Tiril oppfatter uttrykket i sangen som autentisk og troverdig, kan vi ane kraften i den smerten hun bærer på, selv om sangen i seg selv kanskje kan oppleves som temmelig svulstig og preget av klisjeer for et menneske i en annen livsfase.

#### 4.3.3 Populærmusikken som forelegg for Tirils kjønnsidentitet

Sangen «My Immortal» og idolet Amy Lee blir introdusert for leseren samtidig med ungjenta Tiril, og denne sangen og artisten danner en rød tråd gjennom hele den videre fremstillingen

---

<sup>171</sup> Det fører for langt å gi en utfyllende analyse av det visuelle uttrykket i musikkvideoen, men den triste stemningen understrekes ved at filmen er i svart/ hvitt, og at vokalisten stadig ligger likblek på ryggen, plassert henholdsvis på et stillas, en bil og et tak, hele tiden med hvite bandasjer flagrende fra begge håndledd – en klar allusjon til selvmord.

av henne. Kanskje kan man hevde at Renberg risikerer å gjøre Tirils vesen for overtydelig og stereotypet gjennom et slikt virkemiddel, men når man slik Ruuds forskning peker på, erfarer hvordan mennesker også utenfor romanens fiksjonsunivers gjennom sterk interesse for bestemte artister og grupper benytter musikken til sitt identitetsprosjekt, og det kommer frem hvordan et bestemt musikkstykke kan følge et menneske gjennom store deler av livet og danne en rød tråd i fortellingen om dem selv, gir det troverdighet og dybde til portrettet av den unge jenta. Det er tydelig at hun er i ferd med å forme sin kjønnsidentitet, også dette på grunnlag av sin identifikasjon med artisten. Hun er imidlertid selektiv når hun velger hvilket uttrykk hun vil gjøre til sitt eget:

Tiril klikker seg fra liveopptaket av «Haunted» fra Rock Am Ring. Hun liker ikke Amy så godt der, verken den flyssete kortbuksa eller håret eller øyesminken. Hun liker henne bedre når hun er gotisk og storslagen, for eksempel i videoen til «Call Me when You're Sober». «Det blir bedre, Thea,» sier hun. «Det blir mye bedre.»<sup>172</sup>



Fig.4

Amy Lee slik hun fremstår på det første av opptakene nevnt over, er en forholdsvis ordinært utseende ung kvinne, buksene er ganske riktig frynsete, og hun har håret strøket bakover i en enkel hestehale. Øyesminken er formet som en slags stjerne rundt det ene øyet, og hun har metallenker festet som belte rundt det smale hoftepartiet. Hun kunne vært en av mange unge kvinner med et litt tøft image, og er ikke så spektakulær og enestående som Tiril skulle ønske. (Fig. 4)<sup>173</sup>

---

<sup>172</sup> Renberg, 2013: 320.

<sup>173</sup> Kilde for fig. 4 og 5: Google bilder.



Fig. 5

I videoen «Call Me when You're Sober» (Fig.5), er artisten iscenesatt på en helt annen måte. Hennes slående vakre ansikt, perfekt, men dramatisk sminket, fyller hele skjermen i det sangen starter. Hun har med andre ord fullt fokus, og det intense blikket vitner om stålkontroll og styrke. Kameraet zoomer ut i det hun bretter tilbake hetten på sin skinnende røde silkekappe, og vi møter blikket til mannen som begjærer henne fra den andre kortsiden av et enormt, dekket bord i noe som kan se ut som Draculas borg eller et lignende gotisk scenario. Mengder av hvite lys flammer i flerarmede lysestaker, og det er lett å se estetikken som ligger bak jentenes iscenesettelse av sin egen opptreden og planene om hvordan de selv skal fremstå. Gjennom hele videoen er det vokalistene som er i fokus, og personifiserer det Ruud kaller « iøynefallende eksempler på representasjon av kjønn.»

Gjennom musikkvideoene blir vi presentert for kvinnelige rollemodeller (..) Hvor viktig dette er blitt for musikk- og kjønnsforskningen, viser ikke minst at det bare rundt Madonna er vokst frem en hel filologi. I denne feministiske diskursen om Madonna ses den sterke og provoserende kvinnen, som ikke passivt lar seg bli visuelt konsumert, men kontrollerer mennenes blikk.<sup>174</sup>

Amy Lees image som «hard girl» kommer frem både i den dronningaktige og selvsikre måten artisten beveger seg på, gjennom hennes faste og bydende blikk, og ikke minst i en kraftfull og sterk vokal der hun henvender seg direkte til en elsker med den kontante beskjeden om å ringe henne når han blir edru. Hun skreller uten videre av seg mannen som forsøker å favne henne bakfra, og har en hel ulveflokk som lydige kjæledyr. Tirils forhold til taperen Shaun

---

<sup>174</sup> Ruud, 2013: 169.

som på sin side tilber hennes handlekraft og tøffhet, og bare blir ekstra betatt når hun slår til ham i ansiktet etter en skeiv kommentar om Sandra, viser hvordan dette bildet av kvinnelighet omsettes i praksis i Tirils liv. Særlig grotesk kommer dette til uttrykk når hun uten å nøle rydder opp etter et skremmende angrep fra «storebroren til Bunny», for øvrig også til kjæresten Shaun:

Thea rullet ut vannslangen fra kjelleren, Tiril spylte gørrer av vinduet og følte seg kool der hun sto med brei beinstilling og røyken i munnviken mens vannstrålen traff glassruta. Thea hentet hammeren til faren, men så vekk da Tiril trakk spikeren ut av treet og gjennom hodet til katten. [...] Som for å markere at dette ikke var noe problem for henne, stumpet Tiril røyken i den døde katteskratten før hun løftet liket fra bakken – aaaa, Tiril, ekkelt! – og kastet det oppi plastposen.<sup>175</sup>

Når dramatikken rundt Sandra tilspisser seg, tar hun i samme handlekraftige stil fullstendig styringen, uten å innse de fatale konsekvensene av de føringene hun legger for håndteringen av situasjonen før det er for sent. I garderoben bak scenen går det opp for henne hvor betydningsløs hennes opptreden er midt oppi all dramatikken: «Noen ganger er det så ekkelt å være en del av noe. For bare et døgn siden var dette alt hun ville. Nå er det vrengt.»<sup>176</sup> Hun kjenner at hun skjelver i munnvikene, men skjønner ikke hva som skjer før hun møter sine egne tårevåte øyne i speilet.

#### **4.3.4 Det transpersonlige rom - alt kommer for en dag**

Jeg har redegjort for hvordan «My Immortal» danner en rød tråd i fortellingen om Tiril, og jeg vil også hevde at denne sangen har en slik funksjon for hele handlingen frem til konserten torsdag kveld, når det hele kulminerer i et følelsesmessig klimaks som får karakter av noe grensesprengende der alle som er til stede blir revet med. Ruud beskriver i sin bok det han kaller «det transpersonlige rom» der man opplever å gå ut av seg selv og opp i noe større, og slik kan komme i berøring med viktige sider av tilværelsen.<sup>177</sup> Jeg lar storesøster Malenes reaksjon stå som eksempel på den emosjonelle effekten som utløses av Tirils sang:

---

<sup>175</sup> Renberg, 2013: 317.

<sup>176</sup> Renberg, 2013:516.

<sup>177</sup> Ruuds, 2013:239- 241.

Jeg må løpe, tenker Malene mens kroppen forstår noe hodet ikke klarer å begripe, mens hun hører den fugletynne, men vakre stemmen til Tiril som begynner å synge denne låten Malene ikke har skjønt før nå: «I'm so tired of being here.»<sup>178</sup>

Tiril er ikke alene i sin opplevelse av å være i en smertefull overgangsfase der hun famler etter nytt forfeste, og hun oppnår å formidle den intenderte autenticiteten overfor sitt publikum. Når hun endelig går på scenen for å fremføre sangen, samles mange tråder i den bredt anlagte handlingen. Tiril oppsummerer situasjonen på sin konfronterende måte, først overfor moren og så direkte til alle, med en ærlighet og kraft som omformer hennes til tider patetiske rolleutprøving til noe helt nytt og nesten profetisk:

«Noen ganger gjør det så vondt at du ikke klarer å puste.» Stemmen til Tiril er mørk og toneløs. Hva var det hun sa? Uro sprer seg i salen. «Jeg sier det en gang til: Noen ganger gjør det så vondt at du ikke klarer å puste.» Tiril holder stemmen kald og klar som om den var av is. Uroen i salen øker, folk begynner å bevege på seg, noen kikker på sidemannen. Sceneteppet bak Tiril begynner å bevege på seg, det pinglete hodet til Svein Arne kommer til syne. Tiril fortsetter bare å stirre ut på publikum. Skal hun ikke synge? Vent. Det er ikke publikum hun ser på. Det er mor. Tiril ser på mor og på den tomme stolen ved siden av. «Hører du meg?» Å herregud. Tiril. «Hører du meg?» Malene kikker inn langs stolraden. Mor ser liten og redd ut, hun er nesten ikke til å kjenne igjen. Hun er blank i kinnene som om noen skulle ha polert dem. Hun gråter, og det slår Malene at det har hun aldri sett før.<sup>179</sup>

Hun fortsetter med å avdekke sannheten angående hva som egentlig skjedde da Sandra ble påkjørt, og navngir både Daniel og Veronica når hun forteller hvordan de stakk av fra ulykkesstedet. Hun står ærlig ved sin egen rolle, og fra scenen ber hun Sandra om unnskyldning: «Vi løy,» sier Tiril. «Unnskyld Sandra. Nå puster vi på deg»<sup>180</sup>

På samme tidspunkt vet vi at Sandra svever mellom liv og død på sykehuset, mens Daniel desperat innser alvoret i situasjonen. Pål Fagerland blir mishandlet på det groveste i sitt eget hjem, og Chessis sidesprang med Tong kommer for en dag med de konsekvenser dette kan få for Chessi selv og barnet hun bærer, stilt overfor Rudis uforutsigbare reaksjon. Tong som tenker at det er siste gang han er sammen med Hillevåggjengen, trår over grenser både når det gjelder voldsutøvelsen mot Pål, drapet på hunden Zita, og sin uttalte forakt for Chessi. Som en direkte følge av disse overskridelsene, henrettes han av Jan Inge, som slik også trår

---

<sup>178</sup> Renberg, 2013: 545.

<sup>179</sup> Renberg, 2013: 544.

<sup>180</sup> Renberg, 2013: 545.

over en grense han aldri før har passert. Malene prøver desperat å få kontakt med faren på mobilen etter å ha blitt direkte oppfordret til å gripe inn av Daniel som kjenner til det som foregår, og vil avverge enda en katastrofe. Den banale sangen og den teatraliske «emo-stilen» til Tiril, som i utgangspunktet blir betraktet med overbærenhet og mild forakt av omgivelsene, forvandles til et autentisk uttrykk for den livssmerten som erfares av hver og en på sin måte. Leseren berøres også, og kan konfronteres med egen smerte, en effekt som har sterke likhetstrekk med den medlevelsen jeg mener det blir lagt til rette for i romansingelen. «Livet (og musikken) har en implisitt mening som gjøres eksplisitt gjennom fortellingen om det», hevder Ruud, og fortsetter med å utdype hva som skjer når musikk danner grunnlaget for en representasjon:

Når vi imidlertid skal (re)presentere musikken, vil fortellingen gi musikken en særlig mening og tydeliggjøre hva musikken dreier seg om. Slik er en fortelling basert på musikken, men den er ikke bestemt av den, fordi fortellingen er en artikulering av musikken som gir den en ny og rikere mening.<sup>181</sup>

Det blir min påstand at Renberg i stor grad forteller sin historie med utgangspunkt i musikken, og artikulerer den på en måte som tilfører teksten mange lag av mening jeg som leser aldri ellers hadde beveget meg i. Mellom musikken og teksten dannes meningsfulle forbindelser og mellomrom, og blir en kilde til empatisk innlevelse, emosjonell bevegelse og en opplevelse av å bli direkte berørt.

#### **4.4 Revolusjonens røst**

##### **Rudi – Coldplay: «Viva la Vida»**

«Viva La Vida» med den engelske gruppa Coldplay, ble en stor hit både i Norge og i resten av Europa da den ble lansert i 2008. Sjangerdefinisjoner som «alternativ rock», «Post- Britpop» og elektronisk rock, plasserer sangen temmelig langt fra metal-sjangeren, som er så viktig for identitetsoppfattelsen til Hillevåggjengen slik den er portrettert i romanen. Det er derfor interessant å se nærmere på hvilken effekt det får når nettopp denne slageren danner en rød tråd gjennom fortellingen om Rudi, og hvordan dette virker inn på Rudis tilhørighet i fellesskapet og dialog med andre. I teorikapitlet har jeg gjort rede for begrepet «guilty pleasure», og drøftet hvorfor en person med musikken som viktig identitetsmarkør må ta

---

<sup>181</sup> Ruud, 2013: 258.

tydelig avstand fra «bad music».<sup>182</sup> Følelsesmessig ambivalens oppstår hvis man fenges av musikk som ikke passer sammen med det bildet man ønsker å presentere av seg selv. Jeg vil se nærmere på hvordan dette aspektet kommer tekstlig til uttrykk i skildringen av romanfiguren Rudi. Videre vil jeg drøfte hvordan den hypertekstuelle forbindelsen mellom sangen og romanteksten åpner for en dialog mellom leseren og verket som går over hodet på Rudi selv, og peker direkte på romanens mest sentrale tematikk. En seriøs transformasjon med denne sangen som hypotekst, bidrar til å fremheve grunnstrukturen i romanen. Jeg vil begynne med å belyse hvordan sangens tekst og tittel rommer den ambivalens som kjennetegner både Rudi og romanen som helhet, og peker direkte på den dramatiske ironien som er så grunnleggende i romanstrukturen. Platecoverets revolusjonsmotiv kan oppfattes som en ytterligere forsterkning av dette uttrykket, noe jeg også vil argumentere for.

#### **4.4.1 Sangtittel, platecover og tekstlig uttrykk.**

«Lev livet», slik lyder en enkel oversettelse av den spanske sangtittelen, og gir umiddelbart assosiasjoner til noe muntert og livsbejaende. Dette er tittelsporet på Coldplays Grammy Award-vinnende album, og samtidig tittelen på tredje kapittel i romanen, der vi for første gang stifter bekjentskap med Rudi. Sangtittelen gjengir imidlertid ikke platetittelen i sin helhet: *Viva La Vida or Death and All His Friends*. Liv og død sidestilles altså med konjunksjonene «eller», og det er tydelig at disse tilsynelatende motsetningene er to sider av samme sak. Allerede i forordet til denne oppgaven kommer jeg inn på hvordan nettopp denne sammenhengen fremstår som selve essensen i Renbergs roman, og «Viva la Vida» blir derfor en form for gjennomgangsmelodi som er betegnende for verket som helhet.

Platecoveret gjengir Eugène Delacroixs verk, *La Liberté guidant le peuple* (*Friheten fører folket*), et maleri i romantisk stil som ble laget til minne om júlirevolusjonen i Frankrike i 1830. En barbert, gudinnelignende kvinneskikkelse med blottede bryster, gevær med bajonett i venstre hånd, og revolusjonssymbolet Tricoloren høyt hevet med den høyre, symboliserer friheten. Hun leder bevæpnede menn av folket fram over kroppene til de falne, som er dynget opp i maleriets forgrunn. (Fig. 6)

---

<sup>182</sup> Se kap. 2.3.1.

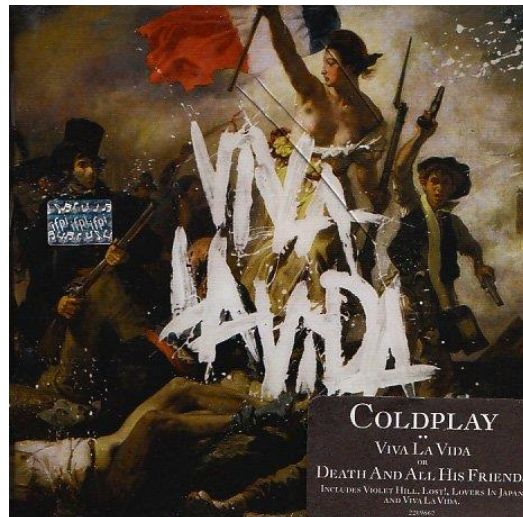


Fig. 6

En revolusjon bringer vold og død, men også omveltninger og forandringer, forhåpentligvis, men ikke nødvendigvis, til det bedre. De franske revolusjonene var samfunnsomveltende, men selv om Renberg lar personer fra ulike samfunnslag og sosiale grupper komme til orde, oppfatter jeg i liten grad at romanen har et politisk, enn si revolusjonært siktemål. Renberg knytter først og fremst tematikken i sin roman til de uunngåelige omveltningene som preger menneskers liv på det individuelle plan og i nære relasjoner. Pubertet, forelskelse, seksualitet og graviditet, kjærlighetssvik, samlivsbrudd, overgrep, omsorgssvikt og økonomiske problemer, romanen gir mange eksempler på situasjoner og hendelser som snur opp ned på tilværelsen. Romankarakterene må også forholde seg til døden på ulikt vis; erfare den, forvolde den, eller forholde seg til dens konsekvenser på godt og vondt. Sangteksten er lagt i munnen på en konge som er styrtet fra tronen, og platecoveret tatt i betraktning, er det nærliggende å tenke at det må dreie seg om Karl X som ble tvunget til å abdisere under julirevolusjonen i 1830. De tre første strofene lyder slik:

I used to rule the world  
 Seas would rise when I gave the word  
 Now in the morning I sleep alone  
 Sweep the streets I used to own

I used to roll the dice  
 Feel the fear in my enemy's eyes  
 Listen as the crowd would sing,  
 «Now the old king is dead! Long live the king!»



One minute I held the key  
Next the walls were closed on me  
And I discovered that my castles stand  
Upon pillars of salt and pillars of sand

I strofene over beskrives det hvordan kongen har opplevd å miste all sin tidligere makt, og har havnet aller nederst på rangstigen der han går og feier de gatene han før eide. Fra å være fryktet av fiender og hyllet av folket, er han nå helt alene, og har erkjent at hans slott står på sviktende grunn. Denne voldsomme omveltningen kom plutselig, fra det ene minuttet til det andre. Romanpersonen Rudi har ikke noe kongedømme som kan vakle, men det er noe som heter «My home is my castle», og det er denne «borgen», og den trygge, hjemlige tilværelsen i Hillevågveien han frykter at er i ferd med å endres. Særlig er han urolig for forholdet til Chessi, og dette er en uro leseren vet er berettiget. Vi får tidlig innblikk i Chessis desperate planer om å få hjelp til å drepe Rudi, vi får kjennskap både til utroskapen med Tong, og til graviditeten som både skremmer henne og gjør henne sterkere. Når sangteksten etterhvert slår inn over Rudi med full styrke, vet både Jan Inge og leseren hva som er på ferde, mens Rudi fremdeles bare skjønner at det må dreie seg om Chessi. Som det vil fremgå av den videre analysen, frykter Jan Inge mer enn noe annet å miste sin posisjon som leder i Hillevåggjengen, og i verste fall bli sittende alene igjen mens søster og svoger flytter ut. På sin side lever allerede et uutholdelig dobbeltliv der alt ifølge ham selv er basert på løgner og bedrag. Han prøver desperat å forhindre at hans sosiale og menneskelige fall skal komme for en dag, men er allerede helt på bunnen psykisk sett. I tankene kretser han mye rundt tiden før kona forlot ham, og tilværelsen var velordnet og «normal.» Sandras tilværelse er snudd på hodet etter at hun traff Daniel, og også hun sprer om seg med løgner for å dekke over det som foregår. I tillegg går hun på akkord med sine kristne verdier, og svinger i løpet av handlingen fra selvoppofrende kjærlighet til glødende begjær og hat. På dødsleiet blir «kristenjenta» Sandra til og med frarøvet korset hun har rundt halsen. Det er Veronica som tilintetgjør henne på denne måten, og man kan tenke seg at himmelen lukkes for ungjenta som for den detroniserte kongen i sangen:

I know Saint Peter won't call my name  
For some reason I can't explain  
Never an honest word  
But that was when I ruled the world

#### 4.4.2 «Guilty pleasures» og følelsesmessig ambivalens

Det påfallende hvor mange av romanens henvisninger og sitater hentet fra metalmusikken som er knyttet til Rudi. Kanskje enda mer interessant er det å oppdage hvordan man i sju av de tretten kapitlene som bærer hans navn, kommer tilbake til en enkelt popmelodi som er avgjørende for å karakterisere livssituasjonen han står i. Når vi møter Rudi i tredje kapittel, er han på vei for å møte Pål i Gosenskogen med en forurettet og sint Chessi i baksetet. Han skrur på bilradioen, og musikken treffer ham momentant:

Popmusikk. Han skal til å slå av, for han vet hvor anti de er popmusikk, men han klarer det ikke. Han har hørt den låten før. Fioliner. Du-du-du du-du-du du-du-du. Noe om en konge som pleide å rule verden. Coldplay? Han later som han ikke enser låten og håper Chessi ikke skal merke at han hører på popmusikk.<sup>183</sup>

Som det fremgår av sitatet over, er det først og fremst det musikalske uttrykket som umiddelbart trenger inn hos Rudi, fiolinene og den fengende, rytmiske introen, men han er også vagt oppmerksom på hva teksten handler om. Det viktigste for ham er ikke å røpe sin fasinasjon for denne musikken som han vet er helt utenfor den sosiale normen i hans nærmeste krets. Musikken invaderer ham imidlertid totalt, og han opplever en form for forelskelse til tross for sin uttalte antipati mot nettopp denne musikkformen:

Det er popmusikk. Og han hater popmusikk. Men de fiolinene og den melodien, de nagler seg til hjernetrådene, og den teksten, den driver gjennom kroppen, og alt minner om det trollet som sitter i baksetet: Han må ha det. For han elsker det. Og han er kjærlighetens mann.<sup>184</sup>

Musikken Rudi med sin bevissthet tar sterkt avstand fra, har en kraftig og ukontrollerbar virkning på ham. Denne ambivalente følelsen av forelskelse i det forhatte, minner han om kjærlighetsforholdet til Chessi, og om hans egne sterke og sammensatte følelser overfor henne. Rudis positive reaksjon på popmusikken vekker umiddelbart Cecilies sjalusi: «Coldplay. Hun så det. Han satt der og digget Coldplay. Jeg hater Coldplay, tenker hun.»<sup>185</sup> I kapittel sju grubler Rudi videre på kjærlighetens vesen, og prøver hardt å få Chessi i humør igjen, men uten å lykkes. I kapittel fjorten sitter de to fremdeles i bilen, men nå er kommunikasjonen i gang, noe som gjør Rudi svært fornøyd:

---

<sup>183</sup> Renberg, 2013: 31.

<sup>184</sup> Renberg, 2013:32.

<sup>185</sup> Renberg, 2013:57.

Rudi flirer og synes alt er superbra, han skulle ønske radioen spilte Coldplay en gang til. Men hva handler låten om? Sankt Peter, romerske katolikker og klokker som ringer? Det er på tide å konsentrere seg. Det er sånn det er med kjærligheten, den okkuperer hjernen, og hvis du ikke er på hogget, kan den ete hele verden.<sup>186</sup>

I sin kjappe oppsummering av hva låta handler om, trekker Rudi frem tre aspekter som synes å henge sammen på en logisk måte, og alle peker mot en religiøs tematikk. I sangteksten kommer det imidlertid frem at Rudi ikke har hørt helt riktig, det er ikke «Roman Catholic-», men «Roman Cavalry choirs» som synger, og man får dermed assosiasjoner til soldater på slagmarken snarere enn til uskyldige korgutter. Rudis misforståelse av teksten blir ikke oppklart i romanen, men for en leser som kjenner, eller gjør seg kjent med hypoteksten, kan den kanskje bidra til opplevelsen av en sammenkobling mellom det livgivende og det dødbringende, slik det også kommer frem i platetittelen jeg har beskrevet over.<sup>187</sup>

Når vi kommer tilbake til Rudi i kapittel tjueen, er han på vei gjennom skogen for å treffe Pål på stedet de har avtalt. Han tenker fremdeles på forholdet til Chessi: «Det er ikke mange som har så bra dame som han. Skal passe seg noe jævlig den som rører Chessi.» Sangen han hørte i bilen kverner i hodet hans:

Må skaffe den du-du-du du-du-du du-du-du-låten. Det er umulig å huske hva den heter. Coldplay. Hva er det han synger? *I used to rule the world*. Chessi kommer til å plante fingeren i halsen og spy, for heavyballader skal det være. Rudi kan heller ikke fordra pop, for metal skal det være. Men akkurat den låten, den løfter kirketaket. Han må få den på cd, så slipper han å lure på om radioen skal spille den når han er ute i Volvoen.<sup>188</sup>

I sitatet over kommer det frem hvor bevisst Rudi er i forhold til hvilken musikk Chessi og han selv bekjenner seg til, og hvor sentralt dette er for deres identitet og fellesskap. Nå blir han imidlertid revet med, og legger allerede planer om å skaffe seg den «forbudte» musikken. Ruud beskriver i kapitlet «Det transpersonlige rom» hvordan intense følelser og kroppsreaksjoner kan oppstå i møte med musikk. Chessis antatte trang til å spy, og hennes utsagn om hun «får neller av horemusikken», står i kontrast til den nærmest religiøse opplevelsen Rudi får når musikken «løfter kirketaket».<sup>189</sup> Referansen til det sakrale, kan også

---

<sup>186</sup> Renberg, 2013:75.

<sup>187</sup> Man kan selvfølgelig også mistenke at Renberg er offer for den samme misforståelsen.

<sup>188</sup> Renberg, 2013:114.

<sup>189</sup> Renberg, 2013:32.

løfte leserens oppmerksomhet mot sangens mer overordnede funksjon i romanen, som en markering av de livsvilkårene vi alle må forholde oss til og som vi ikke har herredømme over. Neste gang «Viva la Vida» nevnes, er det Sandra og Daniel som overhører Rudis avskjed med Pål etter at de to har avtalt et nytt møte i skogen neste kveld:

Så ser vi om jeg har en løsning til deg. Og husk: Internett er roten til alt ondt. Så don't you go turning on that computer now, dude! Sett deg til med noen gode plater heller. Number of the beast! Overkill! Sabbath Bloody Sabbath! Eller hva vet jeg, kanskje du hører på Coldplay når ingen ser deg? Ha ha, det jævla drittbandet. Okei bror. Vi ses i morgen!<sup>190</sup>

Overfor omverdenen er det viktig for Rudi å markere sin identitet gjennom å ta avstand fra såkalt «bad music», og det er bare leseren som har mulighet til å oppfatte ironien i Rudis utsagn. Vi vet at Pål faktisk har hørt litt av Coldplays sang hjemme på kjøkkenet før han gikk for å møte Rudi, men raskt slo av radioen fordi teksten treffer ham på en smertefull måte, og «snakker om ham».<sup>191</sup> Når Rudi skruer på radioen i bilen, og den samme sangen blir spilt, oppstår en synkronitet i tid mellom de to handlingstrådene, til tross for de mange mellomliggende sidene. Mens Pål er seg sin situasjon bevisst og umiddelbart gjenkjenner sin egen ensomhet i teksten om den styrtede monarken, lar Rudi seg forføre av musikken uten helt å få tak i hva sangen egentlig handler om. Formaningene han kommer med til Pål om å sky internettet og holde seg til klassisk metalmusikk, blir komiske sett i lys av hans egen fasinasjon for «det jævla drittbandet» Coldplay.

Onsdag morgen innledes med det Rudi oppfatter som «ekstra bra puling», før frokost og morgenmøte i Jan Inges regi. Han informerer om lørdagens horrorklassiker, og høster begeistring for sitt forslag om Oslostur med W.A.S.P.- konsert, før han lanserer sin plan om å gjennomføre en «klassisk, god og gammeldags forsikringssvindler» for å «hjelpe» Pål ut av knipa. En meget fornøyd Rudi går i kjelleren for å gjøre i stand utstyret: «Så traver han fort ut av kjøkkenet, lut som en ivrig hest, ut i gangen, ned mot kjelleren, for å hente et kubein, og inne i kroppen hikster det av glede, og der kommer den sangen igjen: Du-du du du-du-du du-du-du.»<sup>192</sup>

---

<sup>190</sup> Renberg, 2013: 167.

<sup>191</sup> Renberg, 2013:13.

<sup>192</sup> Renberg, 2013:208.

Morgenen har forløpt helt etter oppskriften, og Rudi er entusiastisk og lykkelig. Sammen med gleden trenger den uvedkommende sangen seg på, og blir en katalysator for de positive følelsene.<sup>193</sup> For tredje gang blir åpningstaktene i melodien gjengitt verbalt på en måte som også gir leseren en opplevelse av å ha den «på hjernen», og en gryende erkjennelse av at den innevarsler noe viktig og nytt.

Kapittel 41 har tittelen OG DETTE SKAL VÆRE EN PLATEBUTIKK ?, og handler om Rudis besøk på Platekompaniet. Han er fast bestemt på å skaffe seg Coldplay-plata, men vil ikke vedkjenne seg dette, og kommer med ulike bortforklaringer:

«Nei altså, en niese av meg, hun skal ha en presang, vet du, og ja, ungene i dag, de liker jo bare pop-» «Ja, nei, de kjøper metal òg de-» «Mulig det,» sier Rudi irritert, «men det gjør ikke niesen min. Hun vil ha...» Rudi kremter. «Ja?» «Nei,» sier han. «Coldplay.» «Coldplay, ja,» sier butikkfyren, «kanon band, det. Hva tenkte du på?» Rudi vrir seg. Han lener seg fram mot fyren. «Nei, den der...eh...» Han kremter igjen. Og så nynner han lavt: «Du-du-du du-du-du du-du-du...» Platekompanifyren smiler, og Rudi kjenner at han har lyst til å sette neven i ansiktet på ham. «Viva La Vida,» sier butikkfyren. «Beatles kunne ikke gjort det bedre. Den har vi her borte.»<sup>194</sup>

Sangen Rudi har fått fullstendig «på hjernen», får endelig et navn, og blir gjennom sammenlikningen med Beatles ettertrykkelig plassert i pop-sjangeren han så frenetisk prøver å markere avstand til. Mens «gaven» blir pakket inn, fortsetter Rudi energisk med dette, til ekspeditørens (og leserens) fornøyelse. Underveis røper han seg nesten, men tar seg inn med nye løgner:

«Ja,» sier Rudi kjapt, «du tror vel for faen ikke jeg skal ha skiten selv? Du tror vel ikke Rudi-» han stanser seg selv, ingen navn, «du tror vel ikke en metalmann som meg sitter i Volvoen-» igjen stanser han seg selv, ingen detaljer, «du tror vel ikke en enkel fyr som jobber på kontor-» det er nice, på kontor, «som har en god jobb på kontor, sitter og hører på sånn popskit på pc-en mens han rydder i papirer?» Platefyren ler. Igjen. Rudi knytter nevene. Hva faen er det han ler av?<sup>195</sup>

---

<sup>193</sup> Se kap. 2.3.3.

<sup>194</sup> Renberg, 2013: 242.

<sup>195</sup> Renberg, 2013: 242.

Rudis ordflom fortsetter, og han skjønner ikke at han ikke lurer hverken «butikkfyren» eller leseren når han prøver å dekke over sin sosiale outsiderposisjon og lave status ved å beskrive seg selv som en vanlig «kontorrotte» som «sliter for føden» og «flytter papirer i kommunen.» Her formidler han sin oppfatning av hva som er normen i samfunnet, og ironisk nok peker han samtidig på Pål, som innehar nettopp den posisjonen Rudi her påberoper seg. Når Rudi innrømmer at niesen er oppdiktet, og vil «levle» med ekspeditøren som en ærlig metalmann, holder han likevel fast på identiteten som kommuneansatt. Når han legger ut om klagesaker og utskjelling per telefon som han blir utsatt for i denne jobben, løftes også den sosiale urettferdigheten i systemet frem, om enn på en parodisk måte, og gradvis snakker han mer sant om seg selv og sin egen situasjon:

Og hvem tror du får lide under dette? Det er de små folka. Det er de gamle og de syke. Det er de gamle som ringer oss kommunefolk, fortvilte i stemmen, fordi de ikke kan finne bekkenet, fordi de ikke har et barnebarn som kan gå og passe på dem. Der har du min hverdag. Og hva tjener vi i kommunen, tror du? Closetonothing! Der har du min hverdag. Jeg er en ærlig metalmann. Har en bestekompis på hundreogtyve kilo. Har ei dame jeg aldri har tenkt å slippe. Du vet. Det er som Judas Priest sier, husker du 'Fever'? Fever. You set my soul on fire. Fever. You fill my nights with desire. Og folk sier det ikke er soul i metal? Folk sitter rundt og hører på Coldplay?<sup>196</sup>

I denne konteksten får revolusjonstemaet på Coldplays plate en dobbel klangbunn. Når vi konfronteres med sosiale skillelinjer og urettferdighet i samfunnet, personifisert gjennom Rudis egen fremtoning og det vi vet eller aner om hans bakgrunn, kan en politisk tankegang om behovet for samfunnsomveltning i form av revolusjon, aktiveres. Samtidig er det tydelig at omveltninger er på vei på det mer personlige plan for Rudis del. Platebutikken er en arena som speiler de omveltningene Rudi frykter mest: «Han går langs reolene. Spill, dvd-er, Blu-ray. Fuck, hvor faen er cd-ene? Djises, skal dette være en platebutikk?»<sup>197</sup> Han klamrer seg til fortida gjennom referanser til gammel metal, men har ikke fått med seg at ungdommen også lytter til denne musikken. I platebutikken fremstår Rudi som en hjelpeløs, latterlig og ganske desperat figur, en Don Quijote som slåss mot vindmøller i form av internett og popmusikk, totalt på overtid. Når han endelig kommer seg ut av butikken, er han oppkavet og agitert. Stikk i strid med de sosiale verdiene han nettopp har forfektet, river han parkoppen fra en

---

<sup>196</sup> Renberg, 2013: 244.

<sup>197</sup> Renberg, 2013: 241.

tigger og strør myntene utover mens han spytter ut sin forakt. En parkeringsbot blir revet i fillebiter før han får satt seg i bilen og flekket papiret av cd-en. Han kjører cd-en inn i spilleren, og teksten treffer ham med full kraft. I en plutselig erkjennelse blir det klart for ham at hans tilværelse vakler, og at noe er i veien med Chessi:

*I used to rule the world?* Rudi stanser cd-en. Klikker tilbake. Han lytter nok en gang. *I used to rule the world.* Og så? *Seas would rise when I...* Hva er det han synger? Rudi spoler tilbake. *Seas would rise when I...gave the word. Now in the morning I sleep alone.* Rudi sperrer øynene opp. Han strammer nevene om rattet. Cecilie. All denne hudpleien. Det hun sa om pikken hans. Spyingen. Noe er feil. Det er for faen i villeste helvete noe som er feil. «Gud,» hvisker han og kjenner halsen tykne, «er jenta mi syk? Er det noe galt med henne?»<sup>198</sup>

I sitatet over er sangteksten innlemmet i romanen i form av minimal parodi, altså en ordrett gjengivelse, men satt i en ny kontekst som gir den endret betydning. Desperasjonen over å ha mistet alt, maktesløsheten og smerten over ikke lenger å ha kontroll, har i denne sammenhengen lite å gjøre med Karl X, men speiler direkte hva Rudi frykter og hva Pål allerede erfarer. Til tross for den smertefulle erkjennelsen sungen fremkaller når Rudi for første gang lytter ordentlig til teksten, fortsetter den samtidig å fylle ham med positive følelser og optimisme. Sammen med Jan Inge møter han Pål i skogen for å avtale detaljene rundt det fingerte ranet og forsikringssvindelen de skal gjennomføre, og fryder seg over det som skal skje. «Åh. Dette her, det er en av favorittdagene i livet mitt,» utbryter han. Samtidig fylles han av tanker om hvordan tiden kan være inne for fundamentale endringer i forholdet til Chessi:

Og inne i hodet hans ruller Coldplay på full guffe: Du-du-du du-du-du du-du-du. «Det er så jævlig deilig,» sier han, «å kjenne at du er i live. Jeg kan ikke vente med å få sagt det til Chessi.» «Hva da?» Jan Inge ser skeptisk på ham. «Ingen detaljer, ikke før du har klarert med meg.» «Nei, nei,» ler Rudi, «herregud, jeg mener, å få sagt det til henne, at det er på tide at vi tenker seriøst, jeg mener unger, jeg mener kanskje få oss et eget sted å bo, jeg mener ta forholdet et steg lenger!» Et mørke demrer i Jan Inge. Den velter ut av de små blåbærøynene hans, det renner utover hele ham.<sup>199</sup>

I sitatet over ser vi klart hvordan Jan Inges «kongedømme» som ubestridt leder av gjengen nå vakler, og han overmannes av fortvilelse ved tanken på dette. Når Rudi torsdag morgen

---

<sup>198</sup> Renberg, 2013: 246.

<sup>199</sup> Renberg, 2013: 361.

spiller Coldplay på stereoanlegget hjemme, er det en målrettet og overlagt handling som beskrives i korte, konsise setninger. Jan Inges autoritet utfordres helt bevisst fra Rudis side, når han gjennom denne «revolusjonære» handlingen løsriver seg fra de normene som gjelder for fellesskapet, og markerer tydelig avstand fra dem. At han slår inn dører som allerede står halvåpne, blir tydelig gjennom Jan Inges usikre fremtoning og hans unnvikende og nesten likeglade reaksjon. Rudi får slett ikke den motstanden han hadde forventet:

Rudi går noen hurtige skritt, fisker ut posen, tar ut cd-en og åpner coveret, trykker på eject, setter platen inn. Han gjør alt så hurtig at han ikke skal klare å stanse seg selv. Det er på tide. Han kikker på baksiden av coveret. Nummer syv. Han taster seg fram. Skrur opp volumet. Venter to sekunder. Satan. Det er så utrolig bra. Du-du-du du-du-du du-du-du, du-du-du... «Hei!» Du-du-du du-du-du du-du-du, du-du-du du-du-du du... «Hei!» Den lyse stemmen til Jani trenger seg gjennom musikken. Rudi rødmer og flirer. «Hva faen? Står du og synger og danser, til ... hva er det? Bee Gees?» Hvordan er det Jani ser ut. Dype blå ringer under øynene. Flakkende blikk. «Nei, jeg – okei, bror. Mea Culpa. Du kommer til å hate meg for dette, men – sorry. Jeg begynner vel å bli gammel! Softrockalderen har nådd meg. Snart sitter jeg her med monokkel og linsesuppe og hører på P1. Det er Coldplay. Og ja, Rudi er forelska i det. Drep meg. Ta meg av dage. Men sånn er det.» Jan Inge trekker på skuldrene. «Samme det,» sier han.<sup>200</sup>

I stedet for en tøff konfrontasjon med «sjefen», fører denne episoden til at Jan Inge blottstiller noe av sin uro. Rudis bekymrede oppfordring om at han må «ta det litt piano», bekreftes når Jan Inge snakker om stress og søvnmangel, og til og med minner om en felles bekjent, «Tone-Tone», som hengte seg fordi hun hadde lignende problemer. Så tar han seg sammen, og irettesetter endelig Rudi for musikken han har bragt inn i huset:

«Tong kommer,» fortsetter Jan Inge, «det blir bra. Vi skaffer noe speed. Vi flytter et flygel. Vi går på kveldsvakt. Kein Problem, mein Sohn. Men rist av deg Bee Gees. Dette er et horrorhjem. Et metalhus og et køntrihus. De der Coldplay-greiene er ikke morsomt engang. Det skaper bare dårlig stemning.» «Nei, nei,» sier Rudi mutt og slår av cd-en.<sup>201</sup>

Jan Inge har igjen overtaket, men ønsket om forandring ulmer i Rudi: «Mer og mer tydelig at huset begynner å bli for trangt for oss alle. Mer og mer tydelig at Chessi og jeg må få oss et eget sted.»<sup>202</sup> Når Jan Inge minner ham på at politietterforskeren Tommy Pogo kan dukke

---

<sup>200</sup> Renberg, 2013: 418-419.

<sup>201</sup> Renberg, 2013: 420.

<sup>202</sup> Renberg, 2013: 421.



opp hjemme hos dem når som helst, blir han imidlertid usikker og redd, og ønsket om forandring «legges på hylla» sammen med cd-en:

Rudi puster inn og ut, han får trang til å spytte og dreie en runde rundt seg selv. Det er vanskelig når stemningen forandrer seg i et rom. Når båten vugger. Det er derfor han aldri har trodd på det med revolusjon, folk blir så usikre av det. «Du burde uansett høre på teksten,» sier Rudi lavere. Mest til seg selv. «Du som skal bli forfatter og alt,» legger han til idet han stuer Coldplay-cd-en inn i hylla bak noen gamle blader. «Den handler om en konge som ikke er konge lenger.»<sup>203</sup>

Her ender den røde tråden som dannes mellom alle de punktene der «Viva la Vida» trekkes frem i fortellingen, og legges bokstavelig talt på hylla sammen med Rudis tro på at han kan endre retningen på livet sitt og frigjøre seg fra etablerte strukturer som holder ham fast. Han kjenner at han blir skremt ved tanken på forandring, men det er tydelig at sangteksten har gitt ham en erkjennelse av noe grunnleggende viktig som han mener forfatterspiren Jan Inge burde få med seg. På et overordnet plan kan dette peke på hva Renberg selv oppfatter som sentralt i sin forfattergjerning: å snakke sant om det uforutsigbare livet der vilkårene er ulike, og omveltninger finner sted helt utenfor vår kontroll. Preget av dypt alvor, om enn ofte på en parodisk og lattervekkende måte, oppfatter jeg at Rudi mer enn noen annen figur i romanen målbærer dette budskapet. Det synes derfor naturlig at fortellingen om ham bindes sammen i transformasjonen av en hypotekst som har en så sentral betydning for hele romanstrukturen. Forfatteren intensjon om å berøre og bevege sin lesar, speiles også i den følelsesmessige virkningen pop-hiten har på Rudi. Når han legger cd-en på hylla, er det med en økt grad av innsikt og erkjennelse, noe som også kan være tilfelle når leseren legger fra seg romanen.

## OPPSUMMERING OG KONKLUSJON

Denne oppgaven er ved veis ende, men materialet for undersøkelsen er på ingen måte uttømt. Tore Renbergs roman *Vi ses i morgen* byr på et vell av hypertekstuelle koblinger, og analysen av et lite utvalg eksempler knyttet til populærmusikalske uttrykk kan bare antyde hva en lesning inspirert av Gerard Genettes teori kan komme til å tilføre leseren. At romanen gjennom samspillet med musikalske uttrykk tilføres et potensial for økt emosjonell intensitet

---

<sup>203</sup> Renberg, 2013: 422.

og refleksjon i leseopplevelsen, har jeg i stor grad selv erfart. Likevel skal man være forsiktig med å trekke konklusjoner på andres vegne. En så rik opplevelse av romanen forutsetter at man går inn og undersøker hypotekstene som tilkjennegis i verket, og den virkningen som oppstår vil være personlig og individuelt betinget. Renberg *vil* berøre og bevege, og leseren må ville *la seg* berøre og bevege. I en åpen dialog mellom verket, leseren og hypotekstene, oppstår en fruktbar og alvorlig lek, og slik bekreftes Genettes påstand om at hypertekstens autonome mening i seg selv er utilstrekkelig.<sup>204</sup>

Mitt innledende forskningsspørsmål er hvilken funksjon referansene til populærmusikk har i verket. Når det gjelder forsterking og tydeliggjøring av tematikken, har analysene vist at både Nick Caves intense krav om å gi seg kjærligheten i vold, Dios oppfordring til å møte utfordringer med dødsforakt, Evanescences fokus på livssmerte og ensomhet og Coldplays påminnelse om livets uforutsigbare omskiftelighet, bidrar vesentlig på dette området. Jeg har også vist hvordan singelen som ble lansert i forkant av utgivelsen er en forsterkning av kjærlighetstematikken i romanen, og er egnet til å sette leseren i en modus der man ikke bare er innstilt på å la seg underholde, men også til å reflektere over eksistensielle spørsmål og reagere på et emosjonelt plan.

I kapittel 3 i oppgaven har jeg gjort rede for hvordan populærmusikken også blir et strukturelt element i teksten ved å skape klare forbindelser og skillelinjer mellom enkeltpersoner, sosiale grupper og generasjoner i fiksjonsuniverset. Hille våggjengens sosiale outsiderposisjon aksentueres f.eks. gjennom tilknytningen til åttitalles-metal, samtidig som denne musikken er med å definere deres verdisyn og normer. Daniel Williams voldelige seksuelle fantasier og mørke dødsdrift speiler en generasjonsmotsetning mellom heavy metal og nyere svartmetall. Musikalske referanser blir også benyttet som paratekst i form av innledende mottoer og kapitteloverskrifter, og bidrar til en ytterligere strukturering av teksten, som har et oversiktlig og tilgjengelig preg.

I oppgaven har jeg vist hvordan musikalske referanser preger vår forståelse av de enkelte karakterene og deres dialog med seg selv og hverandre. Rudis «heavy metal-verdier» og hans bevisste utnyttelse av Chessis følelsesmessige tilknytning til heavy-ballader som kommunikasjonskanal i forholdet, samt Pål's pågående indre dialog og desperate

---

<sup>204</sup> Genette, 1982: kap.80.

livssituasjon, og hans vellykkede anvendelse av metal-referanser for å få respons hos Hillevåggjengen, er eksempler som kan nevnes i denne forbindelse. Aller tydeligst blir kanskje denne effekten når det gjelder Tiril. I alle «sine» kapitler forbindes hun med Amy Lee og sangen «My Immortal», og selv opplever hun at hun er nærmest identisk med sitt idol. Spenning oppstår mellom Tirils indre dialog, hennes kommunikasjon med omgivelsene, deres oppfatning av hennes identitetsprosjekt og leserens mulighet for å se alt dette i sammenheng.

Tre av romanfigurene har ikke knyttet musikalske referanser til seg i samme grad som resten av persongalleriet. Dette fraværet er med å karakterisere Tong og Veronika på en ekstra virkningsfull måte. Den brutale og følelesskadde Tong har i følge Jan Inges konklusjon «et kaldt hjerte», mens den døve Veronica kun oppfatter trommerytmen som en fysisk vibrasjon, og egges til et hensynsløst seksuelt begjær. Sandra har tidligere sunget i kor, men nå har hun forlatt det trygge fellesskapet. Hun tar avstand både fra korsangen og foreldrenes musikk og trekkes mot «trommisen» Daniel. Ungjenta befinner seg for øyeblikket i et musikalsk limbo, noe som forsterker opplevelsen av at hun mister all forankring i fellesskapet og går til grunne. Hun gjennomgår en metamorfose fra å være en tillitsfull og trygg jente med et kristent livssyn, til å møte døden, fullstendig følelsemessig forvirret, besatt av kjærlighet og begjær, sjalusi og rent hat.

Eksistensielle grunntema løftes frem gjennom de musikalske referansene, og både romanfigurenes og leserens egen identitet betegnes gjennom dem. Emosjoner kommer voldsomt til uttrykk i det fiktive universet, og forsterkes når romanen låner musikken som et følelsenes språk som kan tale direkte til leseren. Dette er et språk som er egnet til å vekke empati, men også gjenkjennelse og erkjennelse av at avstanden mellom en selv og det brokete persongalleriet, er forbausende liten. Gjennom nesten et års fordypning i materialet, har jeg til gode å oppleve en eneste kobling til musikk, tekst eller bilde som likegyldig eller meningsløs. Ofte har en sangtekst eller et musikalsk uttrykk truffet meg på en måte som har tilført romanen kraft og dybde, og ikke minst gitt meg et endret syn på verdien av musikk og tekster jeg tidligere lett ville sett på som temmelig uinteressante eller direkte dårlige. Særlig er dette tilfelle når det gjelder metal-musikk. Gjennom hele prosessen har min veileder Bjarne Markussen på en åpen, innsiktsfull og passe utfordrende måte ledet meg fremover, noe jeg er svært takknemlig for.

Oppfølgeren *Angrep fra alle kanter*, bind to i «Teksas- serien», er i skrivende stund allerede på markedet. Denne utgivelsen ble promotert med nok en romansingel, denne gangen signert artisten Tønes. Slik viser Renberg igjen sin vilje og sitt ønske om å trekke andre inn i sitt skapende univers. Personlig opplever jeg at arbeidet med denne oppgaven har gitt også meg en mulighet til å bli direkte involvert.

## LITTERATURLISTE OG KILDEHENVISNINGER

Renberg, Tore 2013: *Vi ses i morgen*. Oslo: Forlaget Oktober

Renberg, Tore 2012: *På fest hos litteraturen*. Oslo: Forlaget Oktober

Renberg, Tore 2010: *Videogutten*. Oslo: Forlaget Oktober

Genette, Gérard 1982,: *Palimpsests. Literature in the second degree*. Oversettelse 1997: the University of Nebraska Press

Ruud, Even 2013: *Musikk og identitet*, 2. utg. Oslo: Universitetsforlaget

Rem, Håvard 2010: *Innfødte skrik*. Oslo: Schibsted Forlag

Claudi, Mads B. 2013: *Litteraturteori*. Oslo: Fagbokforlaget (om Bakhtin s.51-57)

Lothe, Jakob m.fl. 2007: *Litteraturvitenskapelig leksikon*, 2. utg. Oslo: Kunnskapsforlaget  
ANS, H. Aschehoug & Co (W. Nygaard) A/S og Gyldendal ASA

Bakhtin, Michail 1941: *Epos og roman: Om romanens metodologi*. I Kittang, Atle m.fl. 2003: *Moderne litteraturteori*, 2.utg. Oslo: Universitetsforlaget

Bachtin, Michail 1997: *Det dialogiska ordet*. Uddevalla: Anthropos

Bachtin, Michail (1962) 1972: *Dostojevskijs poetik*. Uddevalla: Anthropos

Bakhtin, Michail 1965/ 2001: *Karneval og latterkultur*. Frederiksberg: DET lille FORLAG

Kristeva, Julia 1974/1984: *Revolution in Poetic Language*. New York: Colombia University Press

Østenstad, Inger 2008: *Hvorfor så stor? En litterær diskursanalyse av Dag Solstads forfatter-skap*. Edda nr.3:238-243

Østenstad, Inger 2008: *Svar fra doktoranden*. Edda nr. 3:267-275

Maingueneau, Dominique og Angermüller, J. 2007: *Discourse Analysis in France: A Conversation*. FQS, Vol.8, Art.21. (Hentet fra: <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/254/559>)

Titlestad, Andreas 2006: *Litteratur – yeah, yeah!: om populærmusikkens plass og funksjon i norske skjønnlitterære prosatekster*. DUO Digitale utgivelser ved UOI, <http://urn.nb.no/URN:NBN:no-14233>

## NETTLENKER

<https://www.spotify.com/>

### Lyrics:

«My Immortal», Evanescence:

<http://www.azlyrics.com/lyrics/evanescence/myimmortal.html>

«Holy Diver», Dio:

<http://www.darklyrics.com/lyrics/dio/holydiver.html>

«Viva la Vida», Coldplay:

[http://www.lyricsmode.com/lyrics/c/coldplay/viva\\_la\\_vida.html](http://www.lyricsmode.com/lyrics/c/coldplay/viva_la_vida.html)

«Get Ready for Love», Nick Cave:

<http://www.metrolyrics.com/get-ready-for-love-lyrics-nick-cave-the-bad-seed.html>

«Cold Cold Heart», Hank Williams:

[http://www.lyricsfreak.com/h/hank+williams/cold+cold+heart\\_20064082.html](http://www.lyricsfreak.com/h/hank+williams/cold+cold+heart_20064082.html)

### Musikkvideoer:

«Vi ses i morgen», The Real Ones:

<http://www.youtube.com/watch?v=bNsNEEmd1OQ>

«My Immortal», Evanescence:

[http://m.youtube.com/watch?v=5anLPw0Efmo&desktop\\_uri=%252Fwatch%253Fv%253D5anLPw0Efmo](http://m.youtube.com/watch?v=5anLPw0Efmo&desktop_uri=%252Fwatch%253Fv%253D5anLPw0Efmo)

«Holy Diver», Dio:

<http://www.youtube.com/watch?v=bkysjcs5vFU>

«Viva la Vida», Coldplay:

<http://www.youtube.com/watch?v=dvgZkm1xWPE>

«Get Ready for Love», Nick Cave:

<http://www.youtube.com/watch?v=7V97ahVeoas>

### **Lansering og resepsjon:**

<http://www.torerenberg.no/>

<http://www.adressa.no/kultur/article8361837.ece>

<http://www.aftenposten.no/kultur/anmeldelser/Tore-Renbergs-bok-er-en-kraftprestasjon-7337098.html>

<http://www.nrk.no/kultur/litteratur/vi-ses-i-morgen-1.11266961>

<http://www.oktober.no/Forsidenyheter/Janove-Ottesen-utgir-laar-til-Tore-Renbergs-nye-roman-Vi-ses-i-morgen%2520/>